
CAPÍTULO 3

Juan María Gutiérrez dice que Esteban Echeverría es el primero en mirar en torno suyo, y lo celebra. Juan Manuel de Rosas, motivo excluyente de inspiración. La cautiva María rescata a Brian, pero él es infelice. Leopoldo Lugones tiene problemas con el octosílabo. La nacionalización del Romanticismo, según Noé Jitrik. Lo magnífico y lo sublime del paisaje argentino en las relaciones de los viajeros ingleses. La pampa es un mar y los pastos, olas. Hacia un nuevo diccionario literario. Marcos Sastre y Juan Bautista Alberdi, con Rosas y contra Rosas. El "escándalo del siglo", según Echeverría. Las consignas programáticas de la Joven Generación. Un unitario con la patilla unida con la barba en forma de u pasa cerca de un matadero y se resiste a que lo azoten con un vergajo. Civilización y barbarie, según Echeverría. Dos lenguajes encontrados. Inspirados por Byron y por el mar, Alberdi y Juan María Gutiérrez escriben a cuatro manos. Un legendario episodio de iniciación. El anhelo antirrosista de José Mármol. Amalia lee Lamartine a la luz de una lámpara. Documento y ficción. Lo que dice David Viñas.

LAS RIMAS DE ESTEBAN ECHEVERRÍA LEÍDAS POR JUAN MARÍA GUTIÉRREZ

El 3 y el 4 de octubre de 1837, en *El Diario de la Tarde*, Juan María Gutiérrez —pero sin firma de su autor, con tres asteriscos como única suscripción de la noticia— publicó un extenso comentario sobre las *Rimas* de Esteban Echeverría, recién aparecidas en Buenos Aires. La nota tiene una enorme importancia en la historia de la literatura argentina. En primer lugar, porque es la primera en dar cuenta de modo neto y ponderativo sobre la obra entera de Echeverría publicada hasta ese entonces, que incluía, además de las *Rimas*, el poema *Elvira o la Novia del Plata*, publicado como un folleto anónimo en 1832, y *Los consuelos*, de 1834. En segundo lugar, porque es, también, la primera en señalar enfática y afirmativamente la presencia en la Argentina de un movimiento de escritores que venían finalmente a relevar a los oxidados poetas neoclásicos, que más de treinta años después de la publicación del poema "Al Paraná" de Lavardén, continuaban escarbando en una cantera que, como se comprobó en la mayoría de los

poemas publicados en *La Lira Argentina*, ya estaba agotada a poco de ser comenzada a explotar. Y en tercer lugar, porque la misma noticia informaba sobre la presencia de un crítico literario con pretensiones más ambiciosas que las de los conocidos hasta la fecha, limitados en la mayoría de los casos al comentario de ocasión. Gutiérrez, en cambio, está muy atento, como en este caso, a anotar la novedad que importan los poemas de Echeverría en la literatura argentina. Pero también a establecer vínculos con el pasado literario nacional, según podrá leerse después en "La literatura de Mayo" o en "La Sociedad Literaria y sus obras", y a prefigurar señeramente el concepto amplio de literatura latinoamericana al preparar entre 1846 y 1847 la antología *América poética*, que reúne poetas de once países del continente y que tiene, como señala Álvaro Fernández Bravo, el valor de ser el primer "proyecto de emancipación americanista que apuesta por una ruptura con España, aunque no con el pasado colonial".¹

En aquella noticia de *El Diario de la Tarde*, Gutiérrez reseña primero la suerte de *Elvira o la Novia del Plata*, "una piedra preciosa, pero desconocida", que por eso mismo "escapó a los sentidos y se desvaneció como una ráfaga o como un sueño".² Gutiérrez entiende que ese poema pasó completamente inadvertido para el público porteño debido a que era una producción de un tipo que no se hallaba "en las literaturas que nos son familiares: parece nacida en los climas del Setentrión; escrita al dulce calor de los hogares del invierno, en tanto la tempestad sacude las selvas". El poema, dividido en doce cantos y versificado con una bastante desprejuiciada combinación de endecasílabos, heptasílabos, octosílabos y pentasílabos, cuenta la fantástica historia de amor de Elvira y Lisardo, llena de ensoñaciones, presagios y nocturnidad. Gutiérrez anota la sorpresa que provocó el poema, sobre todo en relación con un tema, al fin de cuentas tan sencillo, como es "el amor desgraciado de dos seres", que fue tratado por Echeverría "con una forma exótica y complicada", adjetivos que tal vez califican tanto la diversidad métrica y estrófica del poema como su sintaxis amanerada y, naturalmente, su imaginería, resuelta con un diccionario excéntrico al culto —aunque repetitivo y limitado— de los viejos neoclásicos. Vampiros, gnomos, larvas, espectros lívidos, hadas, brujas, nigromantes, chivos negros, aves nocturnas y monstruos surgen de la imaginación de Lisardo una

noche e impregnan tanto el "espacio inmenso" de su habitación en la estancia como el de la poesía en lengua castellana de principios de la década del treinta, que encuentra en el humilde poema de Echeverría, precedido por una cita de William Wordsworth y otra de José de Moratín, el primer ejemplo de poesía romántica, un año antes de que en España el duque de Rivas publicara *El moro expósito*, texto inaugural del Romanticismo español.

La poesía "puramente artística" como llama Gutiérrez a la de Echeverría —contrastante con el afán utilitario de la neoclásica y el directamente propagandístico de la gauchesca de esos años—, sustentada, además, en la idea de que el arte no reside "sólo en las armonías palpables de la naturaleza, sino también en las secretas de los corazones y de las almas", tímidamente presente en el poema del '32, se confirma dos años más tarde como el puntal del primer libro publicado por Echeverría.

En *Los consuelos* reina, como señala Gutiérrez, "la personalidad, el yo, el lamento continuo del autor" —lo que hoy llamaríamos sujeto o yo poético—. Pero también encuentra, y esto es acaso lo más importante, "la fisonomía peculiar de nuestra naturaleza". Echeverría, dice Gutiérrez, "había mirado en torno suyo, y encontrado poesía donde antes no la hallábamos". Eso, que para Gutiérrez significa el nacimiento de la poesía nacional, estaba anunciado en una nota que acompañaba el volumen, donde el joven poeta señalaba que ésta no había adquirido aún "el influjo y la prepotencia moral que tuvo en la Antigüedad y que hoy goza entre las naciones europeas". Y si se querían conquistar tal influjo y prepotencia era necesario que apareciera "revestida de un carácter propio y original, y que reflejando los colores de la naturaleza física que nos rodea, sea a la vez el cuadro vivo de nuestras costumbres y la expresión más elevada de nuestras ideas dominantes, de los sentimientos y pasiones que nacen del choque inmediato de nuestros sociales intereses, y en cuya esfera se mueve nuestra cultura intelectual".

Eso mismo, por otra parte, estaba presente también en una "Memoria descriptiva de Tucumán", publicada en 1834 en Buenos Aires por Juan Bautista Alberdi, y que es el otro puntal de primer romanticismo argentino.

Gutiérrez es, por un lado, entusiasta en cuanto al alcance que puede tomar el programa de Echeverría, si es que los nuevos

poetas se limitan a encontrar en la pampa y el río, los “dos gigantes en reposo”, las nuevas fuentes de la futura poesía nacional: “contémlense la pampa y nuestro río, estúdiense sus armonías, las escenas del desierto palpiten animadas en los productos de la mente argentina: matícense con las imágenes que allí abundan, para que campee la originalidad, condición esencial de las obras de imaginación”. Pero es pesimista, en cambio, en lo que hace a las “pasiones y costumbres” argentinas, también señaladas por Echeverría como fuentes originales de inspiración. Gutiérrez encuentra que ni unas ni otras prestan nada al poeta para “colorir sus cuadros”. Un pueblo mercantil, dice Gutiérrez, “fundado en suelo heredado de míseros salvajes; que ni un monumento tiene santificado por las edades: cuya historia es pobre en épicos sucesos, y en personajes dignos de la apoteosis del ingenio: cuyas costumbres son las mismas del mundo civilizado: cuyos hábitos y trajes a toda hora, a cada instante llegan en las naves que tocan el puerto; no puede dar material a la poesía ni herir fuertemente la impresión del bardo. El drama hallaría asuntos en América; pero no en Buenos Aires ni en la República toda”.

“La cautiva” y “El matadero”, del mismo Echeverría, *Facundo*, de Sarmiento, y hasta *Amalia* de José Mármol, todas obras programáticamente contenidas en el epílogo de Echeverría a *Los consuelos*, son las rotundas respuestas afirmativas a las prevenciones de Gutiérrez y, también, el fiel para medir la originalidad del Romanticismo argentino que no se resolvió, como buena parte del modelo europeo, a través de obras de aliento histórico o utopista que sirvieran como una lente para exaltar o condenar la contemporaneidad, sino que encontró en el puro presente histórico argentino, en la figura y en la política de Juan Manuel de Rosas, motivo no sólo suficiente sino casi excluyente de inspiración poética, en un período en el que, como señala Ezequiel Martínez Estrada, “Rosas es casi totalmente la historia y la literatura argentinas”.³

“LA CAUTIVA”

Sin embargo, los poemas que acompañan la desafiante propuesta de *Los consuelos*, en la que resuena con demasiada evidencia la

lección del Romanticismo europeo que Echeverría había estudiado y aprendido en Francia, en una estadía que duró cinco años, entre 1825 y 1830, no dan todavía con el tono original de “La cautiva”, el poema de las *Rimas* publicado en 1837. Los poemas de 1834, y aun muchos de los de *Rimas*, se adaptan con comodidad a una visión demasiado parcial y apocada del Romanticismo, según la cual la naturaleza funciona como una especie de proyección de los estados de ánimo del poeta, casi siempre signados por la tristeza y la desmayada emoción.

En “La cautiva”, en cambio, Echeverría, abandona esa limitada versión del Romanticismo para pasar a aprehender también “la verdad que resulte de los hechos de nuestra historia, y del conocimiento pleno de las costumbres y espíritu de la Nación”, según señala, programáticamente otra vez, el mismo Echeverría en la “Primera Lectura” del Salón Literario, también de 1837.

Lo notable del caso es que ese afán de fidelidad al programa romántico europeo en el que se fundían dos conceptos hasta entonces antitéticos como lirismo y política fue, en definitiva, el que les permitió a los románticos argentinos construir, con distinto grado de intensidad, una obra al fin puramente nacional tanto en lo que hace a su lenguaje, como, sobre todo, a sus temas y sus proyecciones de análisis político y social.

“La cautiva” es un extenso poema de más de 2100 versos divididos en nueve partes y un epílogo que cuenta la finalmente fallida epopeya de María por rescatar con vida, en el desierto argentino, a su marido Brian, un capitán del ejército de la Independencia capturado por un malón.

La primera parte, titulada “El desierto”, está encabezada por una cita de Byron y otra de Victor Hugo y comienza con los famosos octosílabos que dicen “Era la tarde, y la hora/ en que el sol la cresta dora/ de los Andes” y que integran una décima, “tan destartalada como ingrata al oído”, según la invectiva de Leopoldo Lugones que, además, califica a la estrofa como “prosa forzada a amoldarse en forma octosílaba” y rechaza “la violenta inversión de sus tres primeros versos”.⁴ Es posible que Lugones, en su afán por desprestigiar el poema de Echeverría para, en el mismo movimiento, enaltecer el *Martín Fierro* de José Hernández, haya cargado las tintas en cuanto a los defectos de aquél. Pero es cierto que el programa romántico de Echeverría atenta

varias veces contra el propio poema, como puede verse en el eufónico nombre del personaje principal, Brian, afín al Romanticismo europeo, pero completamente inverosímil puesto en un criollo soldado de la Independencia. Y también en la utilización del verso octosilábico que busca, según la convención romántica, alejarse del prestigioso y neoclásico endecasílabo para abreviar en el metro más popular de la tradición española. Porque esa un poco artificial descripción del desierto al atardecer parecía más propia para el despreciado endecasílabo o para la prosa que para la agilidad del octosílabo, el cual reclama una acción que en el primer canto sólo está sugerida, auditivamente, por el relincho de un "bruto fiero", el bramido de un "toro de saña" o el rugir de "un tigre feroz". Y recién en el cierre del canto el vivaz relato del paso del malón que "grita, corre, vuela/ clavando al bruto la espuela", llevando en la punta de sus lanzas cabezas humanas "cuyos inflamados ojos/ respiran aún su furor", parece encontrar en el octosílabo, finalmente, el metro justo.

En la segunda parte, titulada "El festín", el octosílabo se ajusta más netamente al asunto que se cuenta allí: el festejo de los indios en una toldería improvisada después de una "feliz maloca" de la que han traído caballos, potros, yeguas, "muchedumbres de cautivas/ todas jóvenes y bellas" y, como "víctima en reserva", al noble y valiente Brian, que "atado entre cuatro lanzas" espera su suerte; la que ya está echada después de haber dado muerte en una refriega y de un lanzazo a Chañil, "el indio más fuerte/ que la pampa crió". En la fiesta, y alrededor de cuatro "estendidas hogueras", los indios preparan el asado. Uno degüella a una yegua y otros más se le pegan a la boca de la herida para sorber, chupar y saborear la sangre, hasta que el animal vacila y se desploma y entonces unas indias lo descuartizan para asarlo al rescoldo o a la llama. Después de la comida, "cuando el hambre está repleta" los indios se emborrachan con un "licor espirituoso" que "bien pronto los convierte/ en abominables fieras". Borrachos, "se ultrajan, riñen, vocean/ como animales feroces/ se despedazan y bregan" hasta caer dormidos mientras la "desmayada luz/ de las festivas hogueras,/ sólo alumbra los estragos/ de aquella bárbara fiesta".

En el tercer canto aparece finalmente la heroína del poema, María, primero sólo una sombra que avanza entre la "salvaje

turba" adormilada. Con un puñal en la mano degüella a varios "salvajes dormidos", hasta que llega adonde está Brian malherido y estaqueado. Él, el prototipo del "héroe cansado" del Romanticismo, en vez de alegrarse por la aparición de su mujer, que vino a vengar la muerte, por parte de los indios, de su madre, su padre, su hijo, y a rescatar a su marido, encuentra que ella no es digna de él, si es que para llegar hasta allí su cuerpo y su honor fueron mancillados por el salvaje: "María, soy infelice,/ ya no eres digna de mí". Y María señalándole su puñal le dice que "en este acero está escrito/ mi pureza y mi delito,/ mi ternura y mi valor". Y entonces, apoyados el uno en el otro, se escapan al desierto.

En esa incursión de los héroes byronianos por el desierto argentino se produce, como anota Noé Jitrik, la nacionalización del Romanticismo o, más precisamente, su versión nacional.⁵ Los héroes de Byron son, como María y Brian, hombres cultos, de ciudad, cuyos sentimientos se desdoblan en la naturaleza que los circunda. En el modelo europeo, hay una armonía en el contacto entre el hombre y la naturaleza, en tanto lo primitivo funciona como una extensión o proyección de lo culto. En la versión argentina, en cambio, el desierto es una manifestación de la naturaleza pura, hostil y no ideal, en la que el sol convirtió al agua en "cenagoso pantano" y a los peces en "animales inmundos" que, muertos, infestan el aire o que, vivos aún, aparecen en la superficie del pantano boqueando e implorando del cielo agua y aire; los pastos mismos, encendidos por "la chispa de una hoguera/ que llevó el viento ligera", se convierten en una inmensa llama que hace gemir a la tierra y transforma en ceniza y humo a los pastales, los densos pajonales y los cardos y animales. Por lo tanto, todo desdoblamiento es, como percibe Jitrik, de dolor. La soledad, el temor, la angustia son puntualmente devueltos por el desierto en forma de inmensidad, tigres o llamaradas. Pero el paisaje no devuelve nunca alegría, regocijo ni felicidad. El desierto argentino marca, entonces, el impensado límite del programa romántico: la naturaleza ya no es un refugio sino lo contrario, la neta manifestación de una amenaza. Brian y María, por supuesto, mueren en el desierto, él en la parte octava del poema y ella en la novena. En "La cautiva", Echeverría deja planteado el gran asunto, definido unos años después magistralmente por Sarmiento

en *Facundo*: entre el hombre de las ciudades y la naturaleza bárbara no hay armonía, sino conflicto.

Como el nombre del personaje y el metro del poema, importados ambos del programa europeo, las imágenes del desierto argentino tampoco son originales de la percepción creadora de Echeverría. La espectacular cresta dorada de los Andes, distante a varios cientos de kilómetros de donde sucederán los hechos que cuenta el poema, puesta en los primeros versos más como una imagen exótica, sublime y, sobre todo, prestigiosa para la vista de un extranjero, que como referencia realista del desierto argentino —como lo son los más pobres pajonales, pantanos y ombúes—, y las mismas comparaciones oceánicas a las que son sometidos los pastizales del desierto sopladados por el viento —“El aura moviendo apenas/ sus olas de aroma llenas,/ entre la yerba bullía/ del campo que parecía/ como un piélagos ondear”— no provienen de la penetrante mirada artística del poeta, sino que derivan de las que, unos años antes, habían pergeñado los viajeros ingleses con el mismo desierto argentino como singular referencia.

EL NUEVO REPERTORIO DE IMÁGENES DE LOS VIAJEROS INGLESES

En efecto, entre 1820 y 1835 distintos viajeros ingleses publican las relaciones de sus travesías por el desierto argentino, en viaje desde el puerto de Buenos Aires rumbo a Mendoza y a Chile o rumbo a Tucumán, Bolivia y Perú. Enviados para estudiar la factibilidad de la explotación de las minas de plata y oro de la región andina o formando parte de expediciones dedicadas al relevamiento geográfico y político del territorio, Alexander Caldcleugh, Francis Bond Head, Joseph Andrews, Edmond Temple, Samuel Haigh, Charles Brand, Peter Schmidtmeier y Peter Campbell Scarlett fueron, entre otros, los primeros en anotar una singular visión del desierto de la que fueron beneficiarios inmediatos los poetas del Romanticismo argentino.

En las relaciones de los ingleses predominan todas las convenciones propias del género de viajes, entre las que hay que destacar tanto el relevamiento de lo singular y propio del lugar desconocido, como su normalización a través de un sistema comparativo o metafórico que lo vincule con lo común o cotidiano

del público al que la relación va dirigida. Y así entonces como, por ejemplo, el alemán Ulrico Schmidl, a mediados del siglo XVI, explicaba a sus lectores alemanes que las boleadoras que usaban los indios eran “como las plumas que usamos en Alemania”, los ingleses del primer tercio del siglo XIX encuentran, en primer lugar, que los inconmensurables pastizales del desierto argentino, movidos por el viento, se parecen al océano. Imagen que, por otra parte, los mismos viajeros ingleses habían tomado del texto paradigmático del género, *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente realizado entre los años 1779 y 1804*, firmado por el alemán Alexander von Humboldt y traducido al inglés y publicado en Londres entre 1818 y 1822. Allí, al describir para el público europeo los llanos venezolanos, von Humboldt anotó: “Ese solemne espectáculo de la bóveda estrellada, que se despliega en una inmensa extensión; la brisa fresca que corre sobre la llanura durante la noche; el movimiento onduloso de la yerba en los puntos donde gana alguna altura, todo eso nos recordaba la superficie del océano”. Y así, Francis Bond Head escribe que la pampa, vista desde la falda de los Andes, “semeja al océano”, Edmond Temple menta “la vasta llanura parecida al océano”, Samuel Haigh anota que la pampa “parece (si puede usarse la expresión y se tolera el disparate) *un mar de tierra*” y Charles Brand, más entusiasta aún, señala que “las pampas se extienden ante nosotros como un mar” y, también, que “la posta se levanta en el horizonte de la desolada llanura como un extraño velamen visto desde un barco, en el mar”.

Pero los viajeros, además, aplicaron un modo de mirar el paisaje argentino atado a las convenciones que el Romanticismo imponía victoriosamente en Europa, sobre todo en lo concerniente al valor de belleza absoluta otorgado al paisaje sublime, condición que el paisaje argentino directamente no ofrecía, como lo percibe Aimé Bonpland, quien en el prólogo a su *Travels in Buenos Ayres, and the Adjacent Provinces of the Rio de la Plata* escribió: “Nada hay en la comarca que satisfaga la emoción estética o inspire la imaginación del escritor: lo bello y lo sublime son extraños a este paisaje”. También Alexander Caldcleugh anota su decepción frente al paisaje del desierto, después de llegar a Mendoza y precisar que la ciudad es “un alivio” para el viajero que ha atravesado “mil millas de la, quizá, menos interesante región que pueda encontrarse en

el mundo; tan pocos objetos de curiosidad se ofrecen para quebrar el tedio de las perpetuas planicies y deshabitados páramos". Y ni siquiera los Andes que sufren, como el desierto, del mal de la inmensidad y la desmesura, satisfacen el ojo de los viajeros románticos, retóricamente acostumbrado a la belleza más acotada y contrastante de los Alpes, y que en los Andes, según anota Peter Schmidtmeier, no encuentra, "nada, ni siquiera una cascada", ni un "pino verde oscuro" que agitado por la exhalación del aliento de la atmósfera deje caer copos de nieve congelada.

De cualquier manera, como lo exótico y lo pintoresco también formaban parte del repertorio del gusto romántico, el desierto, al fin, es valorado más por su singularidad que por su carácter y los Andes, si bien inhospitalarios, ofrecen, a la vista de Bond Head, un cuadro a la vez "magnífico y sublime". También los gauchos, aunque en una imagen limada por el afán prototípico del Romanticismo, son vistos, montados a caballo, "cabeza erguida, aire resuelto y grácil", como "el retrato del bello ideal de libertad". Y hasta los mataderos de las afueras de la ciudad de Buenos Aires, cuya faena es calificada por Peter Campbell Scarlett como "la más repulsiva de todas las vistas", y por Bond Head como "horrible y repulsiva", no dejan sin embargo de ser señalados por este último como "uno de los espectáculos dignos de ser vistos" en todo el territorio, en tanto exótico, peculiar y distintivo.

El desierto, entonces, ondeando como un mar y los Andes, circunscriptos a su deslumbrante cumbre dorada por el sol, son otras de las explícitas señales de aceptación del modelo que envía Echeverría desde los primeros versos de "La cautiva".

Sería entonces verdad que, como señala Ezequiel Martínez Estrada, "ese mundo nuestro careció de belleza hasta que los Viajeros Ingleses, que vinieron en busca de minerales, lo descubrieron sin ánimo literario".⁶ Pero también lo es que sobre ese respaldo retórico, los románticos argentinos contribuyeron a construir las bases de una literatura nacional con mucho menor moderación que los neoclásicos en cuanto a los modelos europeos, y con un lenguaje todavía tambaleante entre un castellano retórico y neoclásico (el "astro rey", de Echeverría) y uno ya definido como nacional: los ranchos, los chajaes, los huincas, los gualichos, los ñacarutús, en el mismo poema de Echeverría, en una presencia profusa sin comillas ni develamiento del significado

en las notas al pie, que desafía, ahora sí, la convención neoclásica tendiente a ampararse en un castellano universal y a desteñir el ambicionado color local —como en Lavardén—, poblándolo de genios, ninfas y dioses del mundo clásico de Grecia y Roma. Echeverría, en cambio, en sintonía con los poetas de la gauchesca, no sólo va en búsqueda de un diccionario deliberadamente nacional, sino que trata, con la prepotencia que reclamaba Juan María Gutiérrez, temas locales como los malones, el ejército, el desierto, las cautivas y el feroz enfrentamiento entre dos civilizaciones en conflicto. Y esos temas, además, tienen una enorme proyección política, si leemos "La cautiva" en relación directa con la "Primera Lectura" que hizo Echeverría ese mismo 1837 en el Salón Literario de Marcos Sastre, donde Juan María Gutiérrez leyó parte del poema aún no publicado.

FILOSOFÍA, POLÍTICA Y LITERATURA EN EL SALÓN LITERARIO DE MARCOS SASTRE

En 1833, el montevideano Marcos Sastre abrió en Buenos Aires una librería, conocida como "la nueva librería" o, directamente, como "la librería de Sastre". Bienvenida entre los estudiantes y los jóvenes y no tan jóvenes con inquietudes intelectuales, a principios de 1835 la librería inaugura un gabinete de lectura, o biblioteca pública, a través del cual Sastre pone a disposición de los lectores sus propios libros "selectos y raros" sobre Artes y Ciencias que pudo adquirir "en el espacio de muchos años", en cantidad cercana a los "mil volúmenes". Si bien el librero cobrará una suscripción para permitir el acceso a los servicios del gabinete, es notorio que a Sastre lo impulsaba algo más que el afán comercial, o el interés por atraer, a través del gabinete, clientes para su librería.

En poco tiempo, la librería y el gabinete se convierten en centro de reunión tanto de los estudiantes como del público culto y letrado de Buenos Aires que, como recuerda Vicente Fidel López, encontraba en Sastre a un erudito bibliógrafo y a un consejero siempre "dispuesto a indicar lo que sabía, con un laconismo y una seriedad en la que no transpiraba nada de mercantilismo".⁷

A principios de 1837, Sastre decide organizar, entre un selecto

grupo de los asistentes a la librería, un salón literario que se inaugura a mediados de año, y cuyos discursos inaugurales precisan su alcance y su motivación.

El mismo Sastre leyó un trabajo titulado "Ojeada filosófica sobre el estado presente y la suerte futura de la Nación", donde se muestra entusiasta en cuanto a que una nueva generación vaya finalmente a poner fin a "todos los errores que han entorpecido el desarrollo intelectual" y "la marcha pacífica del progreso" en la Argentina, desde la Independencia en adelante, proclamando la necesidad de una segunda independencia política, científica y literaria. Pero para Sastre, el primer paso hacia la segunda independencia estaba dado ya con el gobierno y con la figura de Juan Manuel de Rosas. "Dotado de gran capacidad, activo, infatigable, y felizmente animado de un sentimiento de antipatía contra toda teoría extraña", Rosas es, para Sastre, "el hombre que la Providencia nos presenta más a propósito para presidir la gran reforma de ideas y costumbres que ya ha empezado. Él refrena las pasiones, mientras las virtudes se fortifican, y adquieren preponderancia sobre los vicios. La paz y el orden son los grandes bienes de su gobierno".

Tal vez en ese discurso de Sastre se encuentren los máximos puntos de comunión y de disidencia entre los más destacados asistentes al Salón Literario. Comunión en relación con el diagnóstico, en cuanto al convencimiento de que había surgido una nueva generación de jóvenes —José Mármol tenía entonces 19 años, Alberdi 26, Juan María Gutiérrez y Sastre 28, y Echeverría 32— dispuesta a declarar una segunda independencia que profundizara la al fin de cuentas parcial que había hecho la generación de Mayo. Pero mientras unos —Sastre, en un extremo, pero también Alberdi— consideraban que las bases políticas de esa segunda independencia ya estaban sentadas por el gobierno de Rosas, otros —Echeverría, en el otro extremo— consideraban que Rosas también era del orden de lo viejo —de lo anterior aun a la Revolución de Mayo— y que un nuevo orden no sólo no lo incluía sino que obligadamente iba en contra de él.

En esa misma primera reunión del Salón Literario, Alberdi leyó una conferencia titulada "Doble armonía entre el objeto de esta institución con una exigencia de nuestro desarrollo social; y de otra exigencia con otra general del espíritu humano", donde

presenta algunas cuestiones ya desarrolladas en el *Fragmento preliminar al estudio del Derecho*, que publicó ese mismo año. En "Doble armonía...", Alberdi encuentra al país, como Sastre, en un estado de revolución independentista trunca debido a que, contrariamente a otras revoluciones (como la francesa, que es el modelo elegido por Alberdi) en las que la acción es el acto final precedido por el pensamiento, la independencia argentina fue sólo una acción, desprovista de pensamiento. En consecuencia, la nueva generación debe concluir la tarea iniciada por la generación de Mayo: "dar a la obra material de nuestros padres una base inteligente". Para lo cual, dice Alberdi, no hay que repetir los pasos de la Revolución Francesa y de la independencia norteamericana, sino "lo que nos manda a hacer la doble ley de nuestra edad y de nuestro suelo; seguir el desarrollo es adquirir una civilización propia, aunque imperfecta, y no copiar las civilizaciones extranjeras, aunque adelantadas. Cada pueblo debe ser de su edad y de su suelo". Para Alberdi, como para Sastre, la nueva revolución filosófica y cultural se encontraba en 1837 amparada por una revolución política encabezada por Rosas, de suerte que la misión de los nuevos, escribe Alberdi, "viene a reducirse a dar a los otros elementos de nuestra sociabilidad una dirección perfectamente armónica a la que ha obtenido el elemento político en manos de este hombre extraordinario".

Juan María Gutiérrez, finalmente, leyó una conferencia titulada "Fisonomía del saber español: cuál deba ser entre nosotros", en la que se propone señalar, más acotadamente que sus predecesores en el uso de la palabra, cuáles son los objetos "a que la inteligencia del pueblo argentino deba contraerse; cuál deba ser el carácter de nuestra literatura". Programáticamente romántico, Gutiérrez reclama que "la necesidad de un libro escrito en el idioma que habláis desde la cuna", un libro que encierre, "a la vez, poesía, religión, filosofía; la historia del corazón, las inquietudes o la paz del espíritu", la resuelve finalmente mejor un canto de Byron, una meditación de Lamartine, o un drama de Schiller, que ninguna producción de la antigua ni de la moderna literatura española.

Gutiérrez impugna entonces la ciencia y la literatura españolas, a las que considera directamente nulas, y propone emanciparnos de ellas "como supimos hacerlo en política, cuando nos proclamamos libres". El vínculo "fuerte y estrecho" que aún reúne al

viejo imperio con la patria nueva es el idioma. "Pero éste", dice Gutiérrez, "debe aflojarse día a día a medida que vayamos entrando en el movimiento intelectual de los pueblos adelantados de la Europa", a fin de poder aclimatar al idioma nacional todo cuanto en los otros "se produzca de bueno, interesante y bello". Sin embargo, advierte el crítico, es imperioso que esa poesía nacional que, él cree, nacerá espontáneamente en el seno de una sociedad que empieza a formarse, no se extravíe y "conservar su color propio al entrar en el océano de la poesía universal".

Unos días después de la inauguración, comenzaron las actividades regulares del Salón Literario, de las que cabe anotar la lectura que hizo Gutiérrez del primero y segundo cantos de "La cautiva", todavía inédito, y la disertación de Alberdi sobre su *Fragmento preliminar* el mismo día en que se puso a la venta. Pero lo más destacado del Salón sucedería recién sobre fin de año, con las dos conferencias de Esteban Echeverría, conocidas después como "Primera Lectura" y "Segunda Lectura".

Echeverría, como Sastre y Alberdi, encuentra que la revolución independentista tuvo "espadas brillantes" y, también como ellos, encuentra que a esas espadas les faltó "dirección e inteligencia". Y como resultado de esa falta, dice Echeverría en sintonía con sus compañeros de generación, "yo busco en vano un sistema filosófico, parto de la razón argentina, y no lo encuentro; busco una literatura original, expresión brillante y animada de nuestra vida social, y no la encuentro". Pero a diferencia de Sastre y Alberdi, Echeverría tampoco encuentra un basamento político donde asentar esas búsquedas expresivas y filosóficas: "busco una doctrina política conforme con nuestras costumbres y condiciones que sirva de fundamento al Estado, y no la encuentro". A su juicio, la nación ha realizado, "con escándalo del siglo", una verdadera contrarrevolución, al crear "un poder más absoluto que el que la revolución derribó", y contra eso no son atendibles los argumentos de Alberdi —a quien refuta sin nombrar— en cuanto a que la única civilización posible sea la de "nuestra edad". Para Echeverría, en cambio, las sociedades no son jóvenes ni viejas, y los pueblos "no deben esperar a ser grandes y viejos para ser pueblos, porque jamás les llegará su día y nunca saldrán de pañales" y porque "permanecer siempre en infancia y estacionario es obrar contra la naturaleza y fin de la sociedad".

Veinticinco años después de la revolución, "nuestra condición ha empeorado: más esclavos que nunca llevamos en la imaginación el tormento de haber perdido, o más bien vendido, una libertad que nos costó tantos sacrificios, y de la cual usamos como insensatos". Por lo tanto, si la literatura de pretensión nacional, para alejarse de su infecundo y mediocre estado imitativo debía, según Echeverría, atender a "la verdad que resulte de los hechos de nuestra historia, y del conocimiento pleno de las costumbres y espíritu de la Nación", es notorio que ambos factores enjuiciaban severamente, desde su óptica, al gobierno de Rosas que desde 1835 concentraba la suma del poder público.

Y "La cautiva" es, pese a su precariedad compositiva y a su por momentos tambaleante originalidad, la primera articulación que establece Echeverría entre la literatura —ya no como un juicio acerca de cómo debería ser, sino como una acción— y la Nación, planteada, como en los gauchescos, en términos de pura sincronía. La segunda, mucho más poderosa y definida, será "El matadero", escrito unos años después. Es esa articulación la que potencia al limitado poema de Echeverría, que se convierte entonces, como señala Noé Jitrik, en una denuncia política en relación con un conflicto —el de la civilización de las ciudades enfrentada a la civilización de los pampas— que el gobierno de Rosas declaraba haber resuelto en su propia campaña al desierto de 1833 y 1834 en la forma de una paz que beneficiaba sobre todo a los terratenientes, solución confirmada por la estabilización de la línea de frontera durante varios años, pero que el poema de Echeverría denunciaba sin embargo como falsa.⁸

Es posible pensar, entonces, que la publicación del poema de Echeverría y sus inmediatas lecturas sucedidas sobre fines de 1837 hayan precipitado el cierre del Salón unos meses después, una vez que el gobierno de Rosas, pese a los sinceros encomios de Sastre y Alberdi, entendió que su revolución política no reclamaba, como éstos sugerían, un correlato filosófico, literario y cultural. O que, como sugiere Carlos Ibarguren, ya lo tenía y era completamente antagónico al que, tal vez ingenuamente, le ofrecían algunos de los jóvenes del Salón Literario: "Rosas condujo y personificó la irresistible corriente nacionalista antiliberal, antieuropea, autóctona y tradicionalmente española del pueblo argentino, contra la prédica demagógica y revolucionaria de

los legistas, anarquistas y francmasones, como llamaba a los unitarios agitadores y propagandistas del liberalismo".⁹

Como sea, en enero de 1838, imprevistamente Marcos Sastre anuncia en *El Diario de la Tarde* que "se ha tenido por conveniente interrumpir la suscripción" al Salón Literario, suplicando a aquellos que tengan en su poder libros del Salón, que los devuelvan. Y en mayo, anuncia finalmente el cierre definitivo de la Librería Argentina, la liquidación del restante "por cualquier precio, pero que no sea éste inferior al que tienen los libros que se destinan para envolver", y se va a Montevideo.

En abril de ese mismo año había cerrado ya el periódico *La Moda*, que había comenzado a publicarse el 18 de noviembre del año anterior, dirigido en los papeles por Rafael Jorge Corvalán, hijo del edecán de Rosas, y en los hechos por Juan Bautista Alberdi, quien firmó allí cantidad de artículos costumbristas con el seudónimo Figarillo y continuó con su ímproba tarea de seducir al gobierno de Rosas —es decir, a Rosas— con los beneficios de adoptar la filosofía del progreso. De hecho, festejando el tercer aniversario de la concentración por parte de Rosas de la suma del poder público, *La Moda* alabó el "admirable progreso inteligente operado en la juventud durante el período", y enfatizó que "las luces, pues, no tienen sino motivos de gratitud respecto de un poder que no ha restringido la importación de libros, que no ha sofocado la prensa, que no ha mutilado las bibliotecas, que no ha intervenido la instrucción pública, que no ha levantado censura periódica ni universitaria. Las luces no tienen más enemigos que los restos consuetudinarios del antiguo régimen", es decir, el de los unitarios y rivadavianos. Las alabanzas incluían al mismo pueblo de Buenos Aires que "acosado de tantos padecimientos inmerecidos se arrojó él mismo en los brazos del hombre poderoso que tan dignamente le ha conducido hasta este día"; sin embargo, no impidieron que exactamente trece días más tarde, el 27 de abril de 1838, en su número 23, la revista publicara su propia acta de defunción, anunciando su cierre extrañamente determinado por su propia voluntad. La publicación, dice la noticia, "ha querido cesar".

Echeverría y Alberdi pasan a la clandestinidad y en junio de 1838 fundan, junto con una treintena de jóvenes, la Asociación de la Joven Generación Argentina. Echeverría, una suerte de líder

natural del nuevo grupo, lee las reconocidas quince "Palabras simbólicas" de la nueva asociación, que salvo las cinco primeras —asociación, progreso, fraternidad, igualdad, libertad— no son palabras sino consignas programáticas, entre las que se destacan la "continuación de las tradiciones progresivas de la Revolución de Mayo", la "Independencia de las tradiciones retrógradas que nos subordinan al antiguo régimen" y la "abnegación de las simpatías que puedan ligarnos a las dos grandes facciones que se han disputado el período durante la revolución". En agosto, el mismo Echeverría redacta el "Código o Declaración de Principios que constituyen la creencia social de la República Argentina", después conocido como "Dogma Socialista de la Asociación de Mayo". Alberdi, resentido con los resultados de su experiencia pro rosista, y ahora en la primera línea de una juventud finalmente dispuesta a acompañar sus ideales con acciones políticas revolucionarias, cruza a Montevideo ese mismo 1838, en el que será el comienzo de un exilio que finalmente duró cuarenta años, para promover, entre los exiliados —un grupo cada vez más numeroso que había comenzado a tomar cuerpo en 1829, con los primeros emigrados unitarios, a los que una década después irían a sumárseles los románticos, ambos expulsados por el gobierno de Rosas o escapados de su rigor—, el ideario de la nueva generación. Gracias a los oficios de Alberdi, quien, además, contribuyó a la redacción final del documento, el 1 de enero de 1839 se publica en el periódico *El Iniciador* el Código de la Asociación de Mayo, que fue reproducido en febrero y marzo por *El Nacional*, otro periódico montevideano. Los diarios uruguayos, que entraban en la Argentina de contrabando, difundían en el país el nuevo ideario, que encontró notorios adeptos y promotores en otras provincias: el joven Domingo F. Sarmiento, en San Juan, y Marco Avellaneda, en Tucumán. Este último, en 1840, encabezó la Coalición del Norte, un importante grupo de apoyo al ejército del unitario Juan Lavalle. Desde Montevideo, y en alianza con el gobierno francés, pretendieron derrocar al gobierno de Rosas, en la que fue la rebelión más importante contra el Gobernador, pero acabó derrotada, debido sobre todo a la falta de apoyo popular, con Lavalle y Avellaneda muertos y decapitados.

La conformación de la nueva agrupación y la difusión de sus ideas más allá del mismo cenáculo en las que se generaban,

y entonces por fuera del control del Gobierno, promovieron una intensificación de la persecución a sus integrantes y adeptos, que tuvo efectos inmediatos entre los nuevos escritores argentinos: Echeverría se refugió en la estancia de su hermano, en la provincia de Buenos Aires y en 1840 cruzó a Montevideo; José Mármol cayó preso en 1839 y al año siguiente se exilió en Montevideo; Juan María Gutiérrez también en 1840 huyó a la misma ciudad, y Sarmiento, ese mismo año, perseguido por el Gobierno, escapó de San Juan a Valparaíso.

“EL MATADERO”

Posiblemente en la estancia de su hermano, o en sus primeros años en Montevideo, Echeverría escribió su obra más importante, “El matadero”, un relato de veinte páginas que precisa, desde su mismo argumento, los alcances políticos de “La cautiva”.

En la víspera del día de Dolores, en Buenos Aires, y “en los años de Cristo de 183...” —y hay que pensar que se trata de 1839, al año siguiente de la muerte de “la heroica” Encarnación Ezcurra, la esposa de Rosas, visto que varios de los protagonistas del relato llevan luto en su memoria— entran a la ciudad anegada por la lluvia una tropa de cincuenta novillos que van a dar al matadero del Alto, también llamado de la Convalecencia, situado al sur de la ciudad. Por la veda de la Cuaresma, y por la lluvia, que habían provocado la suspensión de las actividades en el matadero durante dieciséis días —larguísimos para una población eminentemente carnívora que, como dice el irónico narrador, debido a la carencia de carne podía caer en síncope “por estar los estómagos acostumbrados a su corroborante jugo”—, el ingreso de los animales provoca un clima de fiesta. Los matarifes, “cuchillo en mano, brazo y pecho desnudos, cabello largo y revuelto, camisa y chiripá y rostro embadurnado de sangre” detrás, bregando por la panza y las tripas del animal, las “negras y mulatas achuradoras”, más atrás todavía, una “comparsa de muchachos” dispuestos a echar mano a cualquier resto del animal que fuera aún comestible, y al final de la escala, los perros y las gaviotas carroñeras, conformaban una escena festiva repetida cuarenta y nueve veces, alrededor de cada uno de los novillos. El

número cincuenta, en cambio, todavía estaba encerrado, porque los matarifes, debido a su aspecto, a su “mirar fiero” y, sobre todo, al tamaño de sus genitales (“¿No los ve, amigo, más grandes que la cabeza de su castaño?”), no terminaban de decidir si era novillo o toro viejo. Finalmente, como los cincuenta animales eran de todos modos pocos para una población que acostumbraba a consumir “diariamente de 250 a 300”, y como las lluvias habían alargado la abstinencia de la veda, deciden faenar al animal que en épocas normales hubiese sido devuelto al tropero “que nos da gato por liebre”.

Allí comienza finalmente la acción del relato de Echeverría que hasta ese momento se había desarrollado más que como una narración, como una alegoría que encontraba en la misma estructura productiva del matadero un significativo “simulacro” del “modo bárbaro con que se ventilan en nuestro país las cuestiones y los derechos individuales y sociales”, cuya cabeza, el juez del matadero, “el caudillo de los carniceros”, ejerce “la suma del poder en aquella pequeña república”, embanderado con letreos rojos que dicen “Viva la Federación”, “Viva el Restaurador y la heroica doña Encarnación Ezcurra” y “Mueran los salvajes unitarios”, y es, naturalmente, la transposición, en la explícita metáfora de Echeverría, del propio Rosas como jefe de una nación que encuentra su símbolo en el matadero del sur.

Sin embargo, hasta la faena del toro y en el marco de esa suerte de vacilante índole retórica de la pieza de Echeverría, como la define Jitrik, lo que finalmente va a ser un relato es aún una intencionada descripción de una especie de fiesta pagana. Recién en la segunda parte, a partir de la pura acción, se refuerzan literariamente todos los sentidos de la primera desde que el toro, sintiendo flojo el lazo, arremete bufando contra la puerta, para escapar de los jinetes que lo estaban espoleando. El enlazador, cuando adivina la intención de la bestia, ajusta el lazo, pero éste se desprende del asta y, como un hacha fulminante, corta la cabeza de uno de los niños que, “prendidos sobre las horquetas del corral”, gritaban y azuzaban al toro por diversión. Esa muerte, que pasa inadvertida para casi todos los presentes, ocupados en perseguir al toro que escapaba hacia la ciudad, tiene sin embargo enorme importancia en el relato no sólo porque anuncia la muerte con la que se cerrará la narración, sino porque señala,

también, la poca importancia que tiene el episodio en el matadero —y en el símbolo que el lector ya sabe que es el matadero a esa altura del relato—. Una hora más tarde, los jinetes traen de vuelta al toro al corral, donde “del niño degollado por el lazo no quedaba sino un charco de sangre” y donde Matasiete, el más bravo de los matarifes, hunde la enorme daga hasta el puño en la garganta del toro, para sacarla después, y mostrársela, humeante y roja, a los otros matarifes, a las mujeres y a los niños, que habían pasado a ser entusiastas asistentes del espectáculo. Y cuando parecía que la actividad estaba cerrada, la voz ronca de un carnicero anuncia la presencia, en las inmediaciones del matadero, de un unitario. La patilla unida con la barba en forma de u, la falta de la distintiva divisa punzó de la Federación, el hecho de que no llevara luto por la muerte de Encarnación Ezcurra y que, en fin, montara como “los gringos”, delatan su condición política, provocan su enfrentamiento con Matasiete, y su final, atado a una mesa en la casilla del juez cuando, resistiéndose a que le bajen los calzones para que lo azoten “a nalga pelada” con un vergajo, esto es, con un látigo hecho con una verga de toro seca y retorcida, revienta de rabia y muere.

Como en “La cautiva”, el enfrentamiento entre civilización y barbarie se destaca como la significación profunda del relato de Echeverría.

Pero mientras puede establecerse una equivalencia en ambos textos en relación con uno de los términos de la oposición, el otro, en cambio, sufre un significativo desplazamiento. En efecto, los dos personajes que simbolizan la civilización —Brian en “La cautiva” y el unitario en “El matadero”— responden a una misma caracterización, en tanto héroes románticos y vencidos. Pero la barbarie, que en el poema de 1837 estaba ambiguamente representada por los indios pampas, que eran la oposición a un progreso territorial ambicionado tanto por los románticos como por el poder rosista, en “El matadero” esa barbarie es desplazada hacia la misma figura de Rosas, la de Encarnación Ezcurra y la de los matarifes, como los simbólicos sicarios del régimen. Con ese desplazamiento, Echeverría precisa los dos términos de la oposición que desarrollará Sarmiento en *Facundo*, como sistema y programa para estudiar “las costumbres y hábitos de la República Argentina”: civilización y barbarie. Pero Sarmiento encuentra

que Rosas, “falso, corazón helado, espíritu calculador, que hace el mal sin pasión y organiza lentamente el despotismo con toda la inteligencia de un Maquiavelo”, es una versión sofisticada y ciudadana de la barbarie, y que el bárbaro verdadero, cuya biografía posee el “secreto” de la vida y “las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo”, es el caudillo riojano Facundo Quiroga. Con ese nuevo desplazamiento de la simbolización de uno de los términos de la oposición, Sarmiento resuelve positivamente lo que en Echeverría es aún un problema: el explícito enfrentamiento bipolar entre dos valores absolutos que en “El matadero”, además, tiene proyección en los encontrados lenguajes de los bárbaros y del unitario. Mientras el de aquéllos es vivaz y criollo, el del unitario parece, en cambio, responder a una convención más castellana que argentina, como puede verse en su retórica respuesta a los inquisidores cuando le preguntan por qué no lleva luto por la heroína y él contesta: “Porque lo llevo en el corazón por la patria que vosotros habéis asesinado, infames”. Es notorio que el habla del civilizado, que muchas veces se sobreimprime con la del narrador, como si los dos manejaran el mismo repertorio lexical y sintáctico, produce un distanciamiento con el personaje héroe y víctima del relato y simultáneamente, por el contrario, el habla popular y plástica de los victimarios provoca en el lector una sensación de empatía con quienes sin embargo representan los valores que el relato pretende repudiar. Y esa misma contradicción se proyecta hacia fuera del relato, a los mismos principios que lo animan, visto el valor que el Romanticismo argentino otorgaba a un lenguaje definido como nacional, que en el relato emerge precisamente en los personajes que éste viene a impugnar.

Tal vez esta misma ambigüedad en cuanto a la desigual valoración política y literaria de los personajes del relato se haya encontrado en la base de la decisión de Echeverría de no publicar “El matadero”, que fue conocido recién en 1871 cuando Juan María Gutiérrez preparaba la edición de las obras completas del autor de “La cautiva”, a veinte años de su muerte, sucedida en Montevideo en 1851.

CANTOS DEL PEREGRINO Y AMALIA, DE JOSÉ MÁRMOL

El 1 de abril de 1839 José Mármol, que había participado de algunas de las reuniones del Salón Literario un año y medio antes, es apresado por la policía del gobierno de Rosas. Si bien recupera la libertad seis días después, el 7 de abril, muchos años más tarde, y redactando la novela *Amalia*, Mármol construye, a partir de esos pocos días en prisión, una legendaria escena de iniciación literaria, de marcado acento nacional, narrada como nota al pie del capítulo xv de la parte tercera de la novela. Allí, el autor se recuerda como un joven de diecinueve años —en realidad, tenía veintiuno— que, habiendo recibido “el bautismo cívico destinado [por Rosas] a todos los argentinos que se negaban a prostituirse en el lupanar de sangre y vicios en el que se revolcaban sus amigos”, encuentra sin embargo en la prisión la benevolencia del jefe de policía, Bernardo Victorica, que consintió en que se le permitiese hacer traer “algunas velas y algunos libros”. Y escribe Mármol: “fue sobre la llama de esas velas donde carbonicé algunos palitos de yerba mate para escribir con ellos, sobre las paredes de mi calabozo, los primeros versos contra Rosas”. Falsa o verdadera, lo mismo da, la anécdota debe vincularse necesariamente con unos versos que el mismo Mármol, en 1852, recién caído el gobierno de Rosas, le escribe a Juan María Gutiérrez, donde declara que la misión de ambos es “ser siempre, para la tiranía/ poetas y proscritos”. Terminada “la tiranía” y con ella la proscripción, Mármol, que tenía apenas 35 años, prácticamente dejó de escribir. Y lo más importante que escribió y publicó en el período comprendido entre el endurecimiento de la política represiva del gobierno de Rosas, a fines de la década del treinta, y su caída en 1852, fue un libro de poemas, *Cantos del Peregrino*, de 1847, y una novela, *Amalia*, de 1851, cuyos temas principales, en ambos, son el rosismo y la proscripción, de modo implícito en el primero, y en el segundo de modo manifiesto.

En 1843, Alberdi y Juan María Gutiérrez se embarcaron juntos hacia Europa, en el barco *El Edén*. Del viaje, Alberdi recuerda “las lecturas agradables [que] absorbían la mañana”.¹⁰ Y entre las más atractivas, los poemas marítimos de lord Byron, “inspirados tal vez como los leímos, a la sombra de las velas, al ruido armonioso de las olas, en el silencio animado de los mares”. Por

inspiración de esas lecturas, y del mismo paisaje marítimo, Alberdi comenzó a escribir un poema en prosa, al que Gutiérrez “lo ponía en versos elegantes de noche”. “*El Edén*”, tal el nombre del poema escrito a cuatro manos, tenía, como recuerda Alberdi, dos notorias fuentes de inspiración, una natural y la otra libresca: “El manantial era el mar; el pensamiento, la poesía de Byron”. Pero, como en todos los poetas románticos argentinos, la explícita voluntad de versificar una descripción de primera mano de la naturaleza, se vio otra vez opacada por la enorme influencia del modelo literario. Lo notable del caso es que entonces, el influenciado poema de Alberdi y Gutiérrez será, a su vez, modelo de un nuevo poema: el que escribirá José Mármol sobre su frustrado viaje a Chile de 1844.

En enero de ese año, Alberdi y Mármol se encuentran en Río de Janeiro. Según el testimonio del primero, es él quien le lee a Mármol “algunos trozos” de “*El Edén*”, pero no del poema ya versificado por Gutiérrez, sino de las prosas originales. Y recuerda Alberdi que Mármol escuchaba el texto recostado en un sofá, y que “más de una vez se levantó, se compuso el jopo y exclamó entusiasmado: ¡Qué original! ¡Qué nuevo! Es una poesía sin precedente”. Como señala Rafael Alberto Arrieta, lo nuevo para Mármol no era propiamente Byron, a quien ya había citado, en inglés, en el epígrafe de un poema de 1843, sino la posibilidad de mestizar a Byron, de convertirlo en modelo de una poesía nacional, cosa que, por otra parte, ya había hecho extensamente Echeverría en “*La cautiva*” en 1837, claro que sin escenario marítimo.¹¹ Ese mismo 1844, Mármol zarpa de Río de Janeiro rumbo a Chile en un viaje que, en su condición de proscrito por el gobierno de Rosas, sólo podía hacer rodeando la Argentina, sin pisar territorio, pasando del océano Atlántico al Pacífico a través del estrecho de Magallanes. Pero una tormenta arrastró el barco a la zona polar, y tuvo que retornar a su punto de partida, setenta días después de zarpar, sin tocar tierra firme. En ese recorrido de ida y vuelta a Río de Janeiro, Mármol escribió los primeros seis cantos de los *Cantos del Peregrino*, cuyos iniciales cuatro fueron publicados en Montevideo en 1847, introducidos por Juan María Gutiérrez. El hecho de que Gutiérrez le haya preguntado a Alberdi, según lo cuenta éste, si Mármol había leído “*El Edén*” “antes de concebir su *Peregrino*”, y el hecho de que el mismo Alberdi

decida anotar que en literatura “los parentescos no se prueban sino por sospechas” y que él intuye “que el Peregrino viene del Edén, como el Edén del Childe-Harold” de Byron, no fueron obstáculo para que Gutiérrez celebrara entusiastamente la aparición del nuevo poema. Para Gutiérrez, Carlos, el personaje peregrino del poema, “el hijo de la desgracia”, “el proscrito trovador del Plata”, notoria transposición del mismo Mármol, “es el Harold de la patria y de la naturaleza”.¹² Con lo que parece dispuesto a concederle a Mármol patente de originalidad con respecto al poema que había escrito el mismo Gutiérrez con Alberdi, al que no se hace referencia explícita en todo el ensayo, pero no está tan dispuesto a pasar por alto, más allá de los encomios, la evidente reverencia que Mármol le hace, con el héroe de su poema, al famoso héroe del poeta inglés. Sin embargo, la notoria y señalada condición derivativa del poema de Mármol, no obsta para que, en el mismo ensayo, que es un documento excepcional de las contradicciones del Romanticismo argentino, Gutiérrez anote la necesidad, cumplida en el poema de Mármol, de “la existencia de una poesía peculiar” americana que obliga al poeta a “sentir lo que canta y sentirlo entrañablemente”. El poeta, dice Gutiérrez, “debe pintar y pintar con verdad la naturaleza” y hacerlo, además, “con un corazón americanamente apasionado, y con los colores que ostentan llanos, montes, ríos y mares americanos”. Y, también, la comprobación de que esa necesidad sólo puede cumplirse, como en el señero caso de “La cautiva”, “ayudado de las doctrinas literarias del tiempo”, esto es, recogiendo las convenciones del Romanticismo europeo y naturalizándolas en el paisaje local. No obstante, tanto en la construcción del “pálido y sombrío” Carlos, como en la de su amada María, y aun en la del paisaje argentino que el héroe evoca y anhela desde la cubierta del barco, el artificio y la pompa declamativa perturban el fluir de los endecasílabos y alejandrinos de Mármol que fue, más que un gran poeta, un por momentos inspirado rimador que con algunos versos provocadoramente antirrosistas —por ejemplo, esos que dicen, “¡Ah, Rosas! No se puede reverenciar a Mayo/ sin arrojarte eterna, terrible maldición”, de 1843— parece concentrar virtuosamente la ideología de un sector y de una época.

En 1851, con el mismo anhelo antirrosista de sus poemas de la década del cuarenta, Mármol comienza a publicar por entregas en

el diario *La Semana*, de Montevideo, los sucesivos capítulos de *Amalia*. El triunfo de Urquiza en Caseros en 1852 precipita la vuelta de Mármol a Buenos Aires y la suspensión del folletín, que se iba escribiendo a medida que se publicaba, y que recién terminó de darse a conocer, ya en forma de libro, en 1854, cuando al preparar la primera edición de sus obras completas, Mármol publicó finalmente las 69 entregas que habían aparecido en Montevideo, más las ocho restantes, inéditas hasta ese momento.

Dividida en cinco partes que incluyen 77 capítulos o entregas y un epílogo, la novela narra dos noches de 1840 en una Buenos Aires sitiada por el terror del gobierno de Rosas. La primera es la del 4 de mayo de 1840 y se imprime sobre un episodio familiar a los potenciales lectores del folletín: el del intento de fuga de Buenos Aires del coronel Lynch y de “Oliden, Riglos y Maison”, que fueron sorprendidos antes de embarcar por la policía del gobierno de Rosas, entregados por Juan Merlo, quien les había cobrado para hacerlos salir del país. José María Paz recuerda el episodio en sus *Memorias* —“Justamente un mes después, el 3 de mayo, fueron sorprendidos en él, es decir, en el acto de embarcarse, y bárbaramente asesinados, el coronel Lynch, Oliden, Meson [sic] y unos cuantos más. Sus cadáveres mutilados fueron llevados a la policía y luego al cementerio”—, lo que da la pauta de la divulgación que el suceso habrá tenido entre sus contemporáneos del suceso, sobre todo entre los opositores al gobierno de Rosas, y más aún entre quienes vivían su exilio en Montevideo, la ciudad a la que Lynch y los otros pretendían escapar. Sobre ese episodio histórico, que en ese momento tenía, además, importancia política, Mármol construye la ficción de *Amalia*. Incorpora entre los fugitivos al joven Eduardo Belgrano, quien, luego de una bastante aparatosa pelea desigual contra sus oponentes, es salvado, malherido, por su amigo Daniel Bello, que lo lleva a esconderse y curarse en la casa de Barracas de su prima, la joven, viuda y bella Amalia Sáenz de Olabarrieta. Amalia y Eduardo previsiblemente se enamoran. Y en la segunda noche de la novela, la del 5 de octubre del mismo año, apenas casados, Amalia y Eduardo son descubiertos por los soldados de la Federación, que hasta ese momento habían sido distraídos o directamente engañados por los oficios de Bello, cuya familia “gozaba de una alta reputación en el partido federal”.

Es posible que lo más destacado de la novela de Mármol sea, justamente, esa inédita combinación, en la literatura argentina de entonces, de ficción y documento. Esa "ficción documentada" como la llama Liliana Zucotti, en la que fluye la relación amorosa de Amalia y Belgrano, construida sobre una base histórica —de una historia, por otra parte, prácticamente contemporánea a la fecha de escritura y publicación del folletín— muchas veces refrendada por notas al pie del autor que, en primera persona, da fe de tal o cual circunstancia e incorpora, como personajes centrales o aleatorios de la novela tanto a la primera línea de gobierno de Buenos Aires —Rosas, su hija Manuelita, su hermana Agustina, su edecán— como a la de la oposición romántica —Alberdi, Echeverría, Juan María Gutiérrez—. ¹³

Por lo demás, y como en su obra poética, Mármol tributa sin demasiada precaución a la cada vez menos novedosa retórica romántica. Belgrano es un lánguido héroe cansado —que se pasa en la cama casi toda la novela—, cuya "palidez y expresión dolorida" que le daban "un no sé qué de más impresionable, varonil, y noble", responde no sólo al gusto de Amalia, que inmediatamente queda prendada de él, sino al del Romanticismo. O, más precisamente, al gusto de Amalia formado leyendo poesía romántica, según nos enteramos que es su afición al comenzar la novela cuando, barrosos y ensangrentados, llegan a su casa Daniel y Eduardo y la sorprenden leyendo, "a la luz de una pequeña lámpara de alabastro", las *Meditaciones poéticas* de Alphonse de Lamartine, una de las cabezas visibles del movimiento romántico francés. Pero también el sistema metafórico de Mármol ya había sido probado por Echeverría y Alberdi, como puede verse, por ejemplo, en la descripción nocturna del Río de la Plata que, invirtiendo la comparación habitual, pero manteniendo sus términos, es visto por el poeta "desierto y salvaje como la pampa".

Las imágenes de los viajeros procesadas por los primeros románticos también se encuentran en el cuadro de Tucumán, cuando el narrador cita la valoración que sobre ese mismo paisaje había hecho Joseph Andrews, en su *Viaje de Buenos Aires a Potosí y Arica en los años 1825 y 1826*, precisando que "el viajero no se alejó mucho de la verdad con esa metáfora, al parece tan hiperbólica", que señalaba que "en punto de grandeza y sublimidad, la naturaleza de Tucumán no tiene superior en la tierra". ¹⁴ Sin embargo,

la cita no parece provenir directamente del libro de Andrews, sino de la "Memoria descriptiva de Tucumán", publicada en Buenos Aires en 1834, por Alberdi, quien mide la originalidad del paisaje según la sensación que de él tendrá "el extranjero", que sabrá "cuándo ha pisado su territorio sin que nadie se lo diga", incorporando la visión y la valoración positiva que el viajero inglés había hecho unos años antes sobre el territorio natal del mismo Alberdi. De este modo, como en *Cantos del Peregrino*, Alberdi se convierte en una suerte de mediador entre el Romanticismo europeo y los textos doblemente derivativos de Mármol.

Por otra parte, también en Mármol, como en Echeverría, hay, según señala David Viñas en su revelador ensayo sobre *Amalia*, un contradictorio contrapunto entre los personajes que Mármol pretende valorar y los que, por el contrario, pretende denigrar, según puede verse en las descripciones de los cuartos de Rosas y de Amalia. ¹⁵ En la del primero, dice Viñas, se privilegia lo dado, a través de una serie sobre todo sustantiva —"una mesa", "unas cuantas sillas", "dos ventanas"—, mientras que en la de la habitación de Amalia el relieve está dado por una profusa adjetivación cargada de matices: "aterciopelado", "labrado", "leve", "azulado", "vaporoso". En una, dice Viñas, el ojo de Mármol consigna "geométricamente las cocinas, puertas, ventanas o patios escuetos"; en la otra, "se demora al comentar los detalles ornamentales: colgaduras, lazos, cintas, tapices, encajes, gasas, bordados". Como en el Echeverría de "El matadero", la profundidad del estilo y la resolución literaria se imponen a la intención del autor, invierten los signos de valor y disvalor, y la habitación de Amalia, o el retrato de Florencia Dupasquier, en otro pasaje de la novela también analizado por Viñas, resultan frustrados, en tanto estéticamente falsos. Mientras que la habitación y el retrato de Rosas, cargados de un realismo elemental, están resueltos con la verdad estética que le falta al otro término de la oposición.

Publicada veinte años más tarde que los desconcertantes escritos de Echeverría y de Alberdi de 1832 y 1834, y con todas las pautas del Romanticismo suficientemente asentadas y divulgadas, que Mármol cumple al pie de la letra amparado por los riesgos corridos, precisamente, por Echeverría y Alberdi, *Amalia* es un típico ejemplo de lo que Ezra Pound llamó una buena obra "sin cualidades salientes", escrita por un autor que "tuvo la suerte

de nacer cuando la literatura de un país ha dado marcha hacia adelante".¹⁶ Esa suerte fue la que colocó a *Amalia* en la primera línea de la novelística latinoamericana durante la segunda mitad del siglo XIX, junto a *María*, del colombiano Jorge Isaacs, publicada en 1867. Y esa misma suerte fue la que opacó la de otra regular novela de la época, *La novia del hereje*, de Vicente Fidel López, publicada en 1854, que da, como *Amalia*, con todas las notas del Romanticismo y de la novela histórica, pero que en vez de apuntar al corazón de lo contemporáneo —donde reside parte del éxito de *Amalia*—, decide incursionar en el siglo XVI para narrar el amor encontrado entre una criolla y un pirata inglés, en la Lima de 1578.

CAPÍTULO 4

Domingo F. Sarmiento, político y escritor. Lo que dice Ezequiel Martínez Estrada. La biografía como una de las bellas letras. En primera persona. El singular destino de Urquiza en la historia de la literatura argentina. Un "cuadro brillante" de la vida de Juan Facundo Quiroga. Una cita en francés. El primer héroe americano de la literatura argentina. Antes que Horacio Quiroga y Borges. Un diccionario expresivo. Estados Unidos por Europa. Las dos llaves para abrir las puertas de París. Lo que dice Juan José Saer.

BIOGRAFÍA Y AUTOBIOGRAFÍA EN LA OBRA DE DOMINGO F. SARMIENTO

Poco antes de morir en Asunción del Paraguay el 11 de septiembre de 1888, Domingo Faustino Sarmiento escribió una pequeña noticia autobiográfica, donde decía desear una "buena muerte corporal", porque la que le tocaría en política, pensaba él, era exactamente la que había esperado, para pasar inmediatamente a describir los méritos de su gestión de gobierno, como presidente de la República, entre 1868 y 1874: "millares en mejores condiciones intelectuales, tranquilizado nuestro país, aseguradas las instituciones y surcado de vías férreas el territorio, como cubiertos de vapores los ríos, para que todos participen del festín de la vida, del que yo gocé sólo a hurtadillas". Extrañamente, en esa profecía de su propio destino póstumo, Sarmiento colocaba en baja estima y consideración su vastísima obra escrita, reunida en 52 volúmenes en sus ediciones de 1903 y 2001: "he escrito algo bueno entre mucho indiferente". Y no parece ni siquiera intuir que, como se lo había anticipado Bartolomé Mitre y lo confirmó retroactivamente Ezequiel Martínez Estrada en un ensayo excepcional, despojado de la animosidad política de aquél, "si algo queda de inmovible en la gloria verdadera de Sarmiento, más que su discutida figura de reconstructor de la vida política y educacional de su país, es el pensamiento y la doctrina, su magistral ejemplo y la fuerza de su genio literario". Todo ello debido, sostiene Martínez Estrada, menos a la evaluación que pueda hacerse sobre su intervención en la vida pública del país, que "a la inequívoca evidencia