

De aquella rubia rosada,  
ni rastro había quedao:  
era un clavel marchitao,  
una rosa deshojada.

En el *Martín Fierro* el bufo gauchesco pone al descubierto la trama de un sistema político que se nos presenta como un prodigioso proyecto civilizador, pero que, tras bambalinas, margina, persigue y ejecuta el exterminio organizado de las masas gauchas, esas mismas que habían contribuido al logro de nuestra independencia y actuaban en la línea de los fortines.

En el *Fausto* criollo se encara la tarea en el plano cultural, allí donde el Sistema maniobra con más ingenio y sutileza; con más maña y disimulo; con más delicados afeites y ropajes. El bufo gauchesco se pega al Modelo-Autoridad, al Modelo prestigioso importado de la metrópoli; para el alelamiento del público selecto de Buenos Aires, lo parasita y termina con él oponiendo a su belleza una nueva: la del mamarracho bárbaro-paródico, teniendo como trasfondo el tema de la colonización cultural, pilar del Sistema.

Por último, en "La refalosa", el bufo gauchesco pone al desnudo la carga de demencia sin límites, de criminalidad fratricida, deleitosa, que desencadenan entre nosotros las guerras civiles, manejadas por los tramoyistas del Sistema, de adentro y de afuera, para afianzar aún más, si fuera necesario, por esa vía, su proyecto de sometimiento y dominación.

## LA HORA DE LOS TRISTES CORAZONES

### El sujeto imaginario en la poesía romántica argentina

por Jorge Monteleone

#### I

#### *El regreso y la invención*

En las barrosas orillas que abandonaba el Plata a la hora puntual de las mareas del año 1830, cierta figura, que más nos valdrá llamar un sueño o una leve invención, todavía no había habitado plenamente la fugacidad de la conciencia lectora —aun cuando ya se insinuaba como un sentimiento, que el cuerpo, no el lenguaje, acaso percibía. Esa invención fue la de un sujeto imaginario que llamaremos "el sujeto lírico romántico".<sup>1</sup>

<sup>1</sup> El sujeto imaginario es el sujeto de la enunciación poética que se articula con todas las inscripciones de persona en el *corpus* poético de un autor —donde el pronombre de primera persona es dominante. Se vincula con el "sujeto social" o "simbólico" en cuanto se objetiva en un espacio público. A su vez, el "autor" (o figura autoral) proporciona a las objetivaciones simbólico-sociales su propia experiencia biográfica. Todas estas mediaciones son realizadas por el lenguaje. Un ejemplo elemental: José Mármol, autor, representa, en los *Cantos del Peregrino*, un sujeto imaginario llamado "Carlos, el Peregrino", que socialmente se objetiva como "el Proscrito" y al mismo tiempo inviste simbólicamente la figura autoral con los rasgos imaginarios que surgen del poema (lo que hace afirmar: "Carlos es Mármol"). No habría, entonces, exactamente un yo de origen, sino una especie de circulación de los contenidos subjetivos imaginarios y simbólicos, ya que a menudo éstos son previos a ciertas formulaciones realizadas por el autor. Cuando nos referimos al "sujeto lírico", en cambio, lo hacemos en el sentido textual, es decir, como "yo" del poema lírico. Este sujeto coincide con, o forma parte del sujeto imaginario. Y cuando nos referimos al "yo romántico", aludimos a la específica articulación estética e histórica del sujeto lírico en el romanticismo literario del siglo XIX.

Para continuar con esta fábula crítica, no sería aventurado afirmar que aquella figura del yo romántico llegó a estas orillas en un barco —como llegan los extranjeros, las pestes y las mercancías. Hacia julio de 1830 descendió a la ciudad portuaria, aunque incompleto, como un sujeto en ciernes, esto es, un sujeto que prevé su culminación pero a la vez está muy a principios y le falta mucho aún para alcanzarla. Una de sus primeras manifestaciones, del todo incipiente, tomó la forma de un poema cuyo título era engañoso: “El regreso”. De hecho, el sujeto lírico romántico no “regresaba”, sino más bien ingresaba en su puro presente. Pero reconocerlo en su actualidad habría sido contradecir uno de sus rasgos, que el joven poeta autor de “El regreso” consideraba así: “La poesía romántica vive de recuerdos y de esperanzas; es lo pasado y lo porvenir. Lo presente no le interesa sino en cuanto se encadena con las dos regiones del mundo que habita”.<sup>2</sup> Ese aspecto temporal sería un modo típico de habitar la historia de ese sujeto romántico: nunca actual, siempre situado entre el pretérito y el progreso. De allí que pudiera ser reconocido menos como una acción que como una voluntad. Otro poema, “En celebridad de Mayo”, acompañaba “El regreso”. Publicados en *La Gaceta Mercantil*, estaban firmados por “Un joven argentino”. Su nombre secreto era Esteban Echeverría (1805-1851).<sup>3</sup>

Lo que nombraba era, de hecho, el mismo espacio al cual arribaba el espacio de llegada que antes había sido el de su añoranza: la patria. “¡Oh Patria, Patria, nombre sacrosanto, / a pronunciarte vuelvo con encanto!” escribió.<sup>4</sup> Llegaba de Europa, pero en contraposición con esta tierra, aquella otra parecía un vano simulacro.

Esa figura del yo que regresa y redescubre como real su región nativa, en oposición al espacio europeo como un ámbito de ilusión, aunque también de previa fascinación y deseo, tendría larga descendencia en la poesía argentina. Echeverría escribe en “El regreso”: “El viejo continente / tan solo desengaños me ha mostrado: / entre sus pueblos cultos he buscado / tu imagen celestial, / resplandeciente, / y simulacros vanos he encontrado”.

Recuerda en aquella “Europa degradada” sólo “fausto y molición”, afirma que, en cambio, los primeros hijos de la patria “elevaron / a su ima-

gen altares”. Regresa a una tierra de hombres libres, canta un espacio nuevo de libertad: la patria es valiosa, no un espejismo de la memoria. En la medida en que es cantada en el “laúd sonoro” del poema, su imagen se adhiere al que la pronuncia como un nombre sacrosanto y, en consecuencia, lo cubre de sacralidad. Nombrar la patria, en aquel regreso, es un acto de futuro, de afirmación y de certeza, porque su fuente de sentido era la Revolución de 1810, cifrada en un vocablo: Mayo. El gesto también tendrá su continuidad, especialmente en el Centenario: el vasto poema *Odas seculares* de Leopoldo Lugones comenzará con la invocación “Patria, digo...”, y el sujeto ritual y heroico del poema aspirará, en el acto mismo de su dicción, a agotar las formas arquetípicas de la patria.

Aquel segundo poema de Echeverría también cumplía con una tradición, pero más inmediata. Había llevado en su viaje a Europa un ejemplar de *La lira argentina*. Grandilocuente y estentórea, “En celebridad de Mayo” reconocía una deuda con la poesía reverencial de la gesta patriótica, cercana a Esteban de Luca y a Juan Cruz Varela, del cual llevaba un epígrafe. Pero su tema no era novedoso, como lo había sido para aquellos poetas: la Revolución era ahora un valor progresivo, una continuidad y una herencia.

En todo caso, el sujeto de la lírica romántica alentaba de manera oculta en esos poemas. Si en su “regreso” sólo hallaba en la patria la piedra imán que lo sustentaba y en la Revolución su sola expansión posible, ¿qué tipo de figura descendía realmente al Río de la Plata, desde aquel barco, en la imaginación literaria de Esteban Echeverría, lector de Byron y Hugo y Wordsworth, al retornar en el invierno de 1830? Porque, en algún momento habría de presentarse el personaje que describiría años después Juan María Gutiérrez: “En la hora que él ha llamado ‘de los tristes corazones’ [...] los amigos de Echeverría sabían bien que no podían contar con él. En ese momento se reconcentraba en sí mismo y bajaba con las sombras del crepúsculo al fondo de su yo”.<sup>5</sup> Ese yo crepuscular y sombrío pronto sería nombrado, como un sujeto en ciernes, en la poesía romántica argentina.

### *El sujeto en ciernes*

El vocablo *consuelo* aparecerá sólo cuatro años después, en 1834, en el título del primer libro de poemas de Echeverría, *Los consuelos*. Evoca, sin duda, el universo del yo romántico en la medida en que es un

<sup>2</sup> Esteban Echeverría, *Obras Completas*, Buenos Aires, Zamora, 1951.

<sup>3</sup> Sobre Echeverría, ver la biografía de Alberto Palcos, *Historia de Echeverría*, Buenos Aires, Emecé, 1960. También, Noé Jitrik, *Esteban Echeverría*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967. El primer estudio biográfico-crítico es de J. M. Gutiérrez: “Noticias biográficas sobre Don Esteban Echeverría por Juan María Gutiérrez”, en su edición de *Obras Completas de D. Esteban Echeverría*, V, Buenos Aires, Carlos Casavalle Editor, 1874.

<sup>4</sup> Esteban Echeverría, “El regreso”, *Los consuelos*, en *Obras Completas*, op. cit.

<sup>5</sup> Juan María Gutiérrez, “Breves apuntes”, en *Obras Completas de Don Esteban Echeverría*, op. cit.

universo de intimidad. Sainte-Beuve había titulado de ese modo su más reciente libro de poemas, de 1830: *Les Consolations*. Pero Maine de Biran ya lo había utilizado en 1816 cuando previó ese nuevo estado de la subjetividad: “los hombres fatigados de sus sentimientos se sentirán más dispuestos a penetrar en sí mismos, y a buscar allí el sosiego y esa especie de calma y esos consuelos que no cabe hallar más que en la intimidad de la conciencia”.<sup>6</sup> Los consuelos, de Echeverría, formalizaba aquel mismo estado. Había conseguido que sus lectores reconocieran públicamente, a través de su lectura, una afección que habían vivido individualmente en la más absoluta interioridad, y cuyos sentimientos ahora parecían existir para todos, se volvían comunes cuando finalmente habían sido nombrados. Por ello Juan María Gutiérrez consideró que el libro, además de ser una “verdadera revolución” literaria, fue el “eco de un sentimiento común”.

Como ya es conocido, aquel sujeto lírico en ciernes también se vinculaba con la modificación de los ámbitos de lo público y de lo privado, en favor de la expansión de la intimidad y el culto del yo, cuyas manifestaciones se registraban en la imaginación literaria del romanticismo. En el ámbito rioplatense la imagen de la nueva figura que desciende del barco es más literal de lo que podría sospecharse. Los estudios más recientes sobre las nuevas formas de sociabilidad advierten que después de la Revolución, puesto que el sistema comercial español había claudicado a favor de la integración en una economía atlántica que hegemonizaba Gran Bretaña, se acentuaba la autonomía de la esfera privada —en gran medida por las consecuencias que trajo en los hábitos y costumbres la apertura del mercado. Pero si en los países europeos el culto del yo, derivado de la autonomía de lo privado y de la intimidad burguesa, se afirmaba en una economía nueva, en el Río de la Plata ese yo se restringía y limitaba por la particular condición histórica de la gesta emancipadora. Los ámbitos habituales de privacidad e intimidad iban en desmedro de los deberes y obligaciones cívicas que generaba lo público en una región de notable inestabilidad política y social.

Muchos rasgos del romanticismo argentino, como facción política de oposición al rosismo y, en un sentido más amplio, como movimiento de acción social para proyectar un modelo de nación, permiten confirmar tales apreciaciones. Como ha observado Jorge Myers, el movimiento romántico local se pensaba a sí mismo como portador y

<sup>6</sup> El destacado es nuestro. Citado en Alain Corbin y Michelle Perrot, “El secreto del individuo”, en Philippe Ariès y Georges Duby (dir.), *Historia de la vida privada. Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*, 8, Buenos Aires, Taurus, 1991.

heredero de un pensamiento revolucionario, y la “nación” era objeto privilegiado de sus estudios, a tal punto que la literatura misma debía ser vehículo propicio de la nacionalidad.<sup>7</sup>

En tal sentido, la inclinación idealista, platonizante, que tuvo el romanticismo argentino, no fue un aspecto meramente estético. Solía estar vinculada al ideal revolucionario, como creencia social, como concepto rector, y se cifraba, como anticipamos, en el vocablo *Mayo*, que funcionaba como un núcleo de sentido simbólico-social. Los certámenes poéticos en celebración de Mayo, realizados por los emigrados a Montevideo, en 1841 y en 1844, así lo demuestran.<sup>8</sup> Para la primera generación romántica, esa celebración no era un ejercicio de nostalgia ni un tema más entre otros: era un motivo central de poesía política. “Las fiestas mayas —comentó Gutiérrez— se celebraron en Montevideo, en 1844, de una manera digna de la decisión heroica de aquel baluarte único de la libertad en el Plata. [...] Las composiciones reflejaron el momento presente y alentaron a los defensores de Montevideo a persistir en la resistencia armada”.<sup>9</sup> Este tipo de hechos permitió inferir que en el ideario de la primera generación romántica, lo colectivo y lo social se encontraban en un plano superior a lo individual.<sup>10</sup>

Aquellos dos primeros poemas de Echeverría presentados en la comunidad cultural porteña hacia 1830 parecían confirmar esta tendencia. Pero la descripción del ámbito imaginario no obra siempre de un modo unívoco respecto del mundo simbólico-social. Por ello, establecer una relación mecánica entre ambos, sobre todo en una época en la que la autonomía de lo literario respecto de la formación del Estado era casi nula, puede alentar la tentación de reducir la estética a un mero documento, reprimiendo sus incalculables efectos significantes. La imaginación literaria no obraría como reflejo, sino quizá como un

<sup>7</sup> Ver Jorge Myers, “Una revolución de las costumbres: las nuevas formas de sociabilidad de la elite porteña, 1800-1860”, en Fernando Devoto y Marta Madero (dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina, I, País antiguo. De la colonia a 1870*, Buenos Aires, Taurus, 1999.

<sup>8</sup> Ver “Las letras en el destierro”, en Rafael Alberto Arrieta (dir.), *Historia de la literatura argentina*, t. II, Buenos Aires, Peuser, 1958. Sobre el certamen poético de 1841, también Beatriz Sarlo Sabajanes, *Juan María Gutiérrez: historiador y crítico de nuestra literatura*, Buenos Aires, Escuela, 1967.

<sup>9</sup> El comentario de Gutiérrez aparece en una nota que acompaña uno de los poemas presentados por Echeverría en la sesión de 1844, “El 25 de Mayo”, en *Obras Completas*, op. cit.

<sup>10</sup> Ver Jorge Myers, “La revolución en las ideas: la generación romántica de 1837 en la cultura y la política argentinas”, en Noemí Goldman (dir.), *Revolución, República, Confederación (1806-1852). Nueva Historia Argentina*, 3, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

incremento de sentido en relación con lo social e incluso como su implícita negatividad. Sin duda no escapaba al conjunto de rasgos culturales de la época —como la subordinación de lo individual a lo colectivo— pero tampoco los reproducía al pie de la letra en una única dirección. Sin ir más lejos, la misma situación que producía en la subjetividad la circunstancia pública, generaba un estado individual en el que se insinuaban los sentimientos privados más típicamente románticos: “El retroceso degradante en que hallé a mi país, mis esperanzas burladas, produjeron en mí una melancolía profunda. Me encerré en mí mismo y de ahí nacieron infinitas producciones, de las cuales no publiqué sino una mínima parte con el título de *Consuelos*”, escribe Echeverría. Esa melancolía, ese intimismo del yo surge en el momento en que la patria cantada en aquellos poemas de 1830 desaparece como reflejo de Mayo y, en cambio, se vuelve un espejo oprobioso cinco años después, cuando escribe: “Al volver a mi patria, ¡cuántas esperanzas traía! Pero todas estériles: la patria ya no existía. *Omnia vanitas*”.

La idealización de Mayo, restituida al combatir políticamente al rosismo, y todos los actos que sostenían en el ámbito público el proyecto de una nueva nación organizada, están en conflicto, a veces muy intenso, con el sujeto íntimo, cuyas pasiones privadas van integrando la nueva subjetividad romántica. Acaso por este latente conflicto, el yo romántico fue al principio sostenido como una especie de lugar vacío, desfalleciente, que poco a poco se volvió autónomo y, al mismo tiempo, se colmaba de significado en una acentuada interiorización. Dada esa tensión entre lo público y lo privado, la crítica puede describir el relato del sujeto lírico en la poesía argentina del siglo XIX, de 1830 a 1885, como el itinerario de un sujeto imaginario que va colmándose de presencia y amplía su autonomía, hasta dejar de sostenerse en el mundo privado del autor o justificarse en el espacio público.

### *Puntos de fuga: la autobiografía sarmientina y la poesía gauchesca de Hernández*

Dos de los puntos de fuga respecto de la progresiva afirmación del sujeto lírico romántico, pueden leerse en Domingo Faustino Sarmiento y en José Hernández. En *Recuerdos de Provincia*, se construye un yo autobiográfico en homología con la historia patria, donde toda privacidad pasa al crédito de la figura pública del hombre representativo. En el *Martín Fierro*, vemos la representación de un sujeto exteriorizado, un tipo social, que se autopostula como tal a través de una primera

persona en el canto y en la manifestación de una voz imaginada, mediante una ilusión de oralidad.<sup>11</sup>

En el primer caso la autobiografía emplaza toda intimidad, toda interioridad, toda anécdota del pasado personal como un *continuum* respecto del nacimiento de la patria con los sucesos de Mayo.<sup>12</sup> La dimensión que se ofrece a la audiencia es la de una figura pública, el autor, cuya escritura autobiográfica proporciona el sostén imaginario de sus simbólicos valores providenciales. Ese modelo autobiográfico, que el genio de Sarmiento dotaba de eficaz homogeneidad, obra también como sustrato en la conformación del sujeto lírico romántico, pero de un modo más desparejo. A ello concurre un *corpus* de textos de diversa índole, que va de la carta personal a la forma ficcional de un diario íntimo (como las cartas clandestinas de los exiliados durante el rosismo o las *Cartas a un amigo* de Echeverría) y a la autobiografía propiamente dicha —como la *Carta confidencial*, de Carlos Guido y Spano—, lo cual induce diversos contrapuntos entre la figura autoral y el sujeto del poema lírico, dada la constante dicotomía de lo público y lo privado.<sup>13</sup>

En cuanto al *Martín Fierro*, permite hacer un rodeo inverso, ya que la relativa autonomía simbólica de la figura del gaucho es la que, a diferencia del modelo autobiográfico, parece ocultar su vínculo imaginario con el autor. Esto sería así por la elección central del poema: la invención de una voz de gran potencia mimética lo alejaría en apariencia de la posición específica del autor. Sin embargo, la conclusión debería ser exactamente la contraria. Ese alejamiento no debe medirse por su capacidad referencial, sino más bien por su eficacia imaginaria, ya que,

<sup>11</sup> No aludo aquí a la poesía oral, sino más bien a la oralidad de la poesía escrita, es decir, a la inflexión oral del poema como dimensión imaginaria, que toma de las tradiciones orales su fundamento y su deber-ser y que incluso puede encarnarse en la voz concreta de la *performance* autoral. Ver Jorge Monteleone, “Voz en sombras: poesía y oralidad”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literarias*, 7, Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 1999.

<sup>12</sup> Ver Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, “Una vida ejemplar: la estrategia de *Recuerdos de Provincia*”, en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997. Asimismo, Adolfo Prieto, *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

<sup>13</sup> A tal punto es así, que la emergencia del yo romántico durante el rosismo produjo en un defensor del régimen como Pedro de Angelis —que había comentado con expectativa y condescendencia la aparición de un poeta nuevo en el Plata cuando se conoció “El regreso”— una lectura política que, para ser eficaz como denostación, no fue hecha específicamente contra el autor, sino sobre la proyección imaginaria. Escribe De Angelis “[...] porque es preciso saber que estos caballeros nada quieren con los clásicos, y sólo se ocupan de románticos. Son hombres que viven de *impresiones*, según su fraseología. Si pudieran escribir un drama como Alejandro Dumas, o una tragedia como Victor Hugo, renunciarían hasta el cargo de Presidente”. (Cit. por Adolfo Prieto, *op. cit.*)

de hecho, la marca de oralidad lo alejaría mucho más de la retórica de la poesía romántica "cultura" que de la eficacia para producir, de un modo original, un sujeto lírico efectivamente romántico.

Esa conclusión es paradójica, pero no debe olvidarse la sugerencia de Ezequiel Martínez Estrada en su lectura del *Martín Fierro*: que no se trata de un poema épico, sino de un poema lírico.<sup>14</sup> Si se admite esta perspectiva, deberían reponerse para el análisis todas las prerrogativas de la enunciación lírica, incluyendo su problemática relación con la figura autoral y la experiencia vivida. Desde otro campo, este rasgo ha sido confirmado por Tulio Halperín Donghi en sus investigaciones históricas sobre Hernández, en un punto en el cual retoma las intuiciones críticas de Martínez Estrada. Dice: "Martín Fierro nace en efecto para ser auténticamente lo que no son del todo ni Aniceto ni Anastasio, a saber, un alter ego de su inventor".<sup>15</sup> El efecto simbólico de esta opción produce un cambio cualitativo respecto de la audiencia del poema. Ese público, que —como propuso Ángel Rama— había sido elegido como una opción muy definida por los autores del género y estaba compuesto por una mayoría de la población rioplatense de procedencia rural, hasta entonces no había sido un "público". En consecuencia, el género mismo comenzó a gestarlo, hasta transformarlo en el más nutrido que alcanzó la literatura del siglo XIX.<sup>16</sup> Al propiciar esa identificación, el autor produjo asimismo un efecto simbólico: abolir la distancia del público rural e incluso iletrado, con su persona de autor, lo cual sin duda gobernó la elección estética inicial de su poema. Tal identificación se produce en torno de la aspiración a una voz. Halperín Donghi observa que incluso Fierro es algo más que la voz poética de Hernández. Por un lado, "es la figura bajo la cual se descubre poeta" y, por otro, representa dramáticamente "la experiencia de su brutal marginación de la vida pública y aun —momentáneamente— de la vida nacional la que le revela una inesperada identidad de destino con esos marginales cuyas desdichas había invitado a ignorar".

La identificación entre autor y sujeto imaginario del poema completaría así todas las pautas de la enunciación lírica y encontraría en la oralidad como inflexión imaginaria su modo eminente de articulación. El *Martín Fierro* cifra su eficacia en la transmisión del lenguaje peculiar

<sup>14</sup> "No solamente es un Poema en tesitura lírica; es una lengua lírica, de sentimientos, de reflexiones; no sustantiva, no de cosas." Ezequiel Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* [1948], I, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

<sup>15</sup> Tulio Halperín Donghi, *José Hernández y sus mundos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1985.

<sup>16</sup> Ver Ángel Rama, "El sistema literario de la poesía gauchesca", en *Literatura y clase social*, México, Folios Ediciones, 1984.

y propio del paisano con sus recursos rítmicos, prosódicos, sintácticos y lexicales. Al mismo tiempo, interioriza una voz imaginaria en la lectura que completa un circuito poco menos que ideal, ya que el habla del paisano evocada en el poema retornaba a los paisanos iletrados que escuchaban las lecturas orales realizadas en los pueblos de la campaña.

Desde ambos puntos de fuga —la autobiografía sarmientina y la gauchesca de Hernández— se deducen dos hipótesis posibles respecto de la emergencia y el despliegue del sujeto imaginario de la poesía romántica y su desigual fortaleza. Por un lado, su afianzamiento se produciría en la medida en que el rasgo autobiográfico como sostén de la figura pública del autor se presentaba progresivamente dicotomizado respecto del sujeto imaginario del poema. De tal modo que no se percibían rasgos propios del sujeto imaginario en el autor, sino más bien se recibía el enunciado del sujeto lírico como si fuera el de un sujeto real. Por otro lado, su debilidad se produciría en la medida en que el aparato retórico del poema sustituía la búsqueda de un habla, es decir, la inflexión de una supuesta voz en la cual ese sujeto pudiese encarnarse, algo que el *Martín Fierro* había logrado con éxito. El desierto de *La cautiva* es menos un espacio exterior nombrado por vez primera, que el campo de sentido de una subjetividad. El sujeto imaginario de la lírica romántica, que nace como una voluntad desfalleciente o una ausencia, no se encarnaría sino en la personificación del héroe o en la trascendencia de la alegoría. Dicha elección será más o menos perdurable: donde Hernández remeda con Martín Fierro una persona poética que se volverá un mito, Obligado proyecta con Santos Vega un arquetipo que el tiempo transformará en un espectro.

## II

### *Echeverría y el yo romántico*

Sería posible postular una serie que va del regreso de Echeverría (1830) y la publicación de sus primeros poemas, hasta la publicación de las *Poesías* de Rafael Obligado (1885). Esa serie revelaría una variable historia del yo romántico que atraviesa diversos contextos de afianzamiento y discrepancia. Coinciden con la peculiar encrucijada en la que juegan lo privado y lo público en la sociedad criolla, que revela, como anticipamos, un conflicto permanente en un medio en el que las figuras del hermético individualismo melancólico se contradicen con la abier-

ta sociabilidad pública. Esta última participa de las nuevas identidades colectivas abiertas con la Revolución, luego con las divisiones, exilios y represiones generadas por el régimen rosista y finalmente con los conflictos de la Organización Nacional. La encrucijada de lo público y de lo privado guarda un cercano vínculo con la proyección del sujeto romántico, con diversas manifestaciones de los poetas líricos de este largo período. Parece fundarse en una especie de ausencia que va siendo colmada, vaciada y de nuevo reconstituida con nuevos rasgos, en una cadena de transformaciones que derivan hacia el afianzamiento y la relativa autonomía del yo lírico. El punto de inflexión de este proceso, que no analizaremos aquí, está en la poesía de un autor coétaneo de Rafael Obligado: Almafuerte, en quien prevalece un yo mesiánico, masculinizado, apostólico, hipertrofiado en la prédica.

El sujeto lírico, introducido con *Los consuelos* es, entonces, un origen y una aspiración, hasta que Obligado represente el apogeo del yo romántico, pero también, para usar una imagen afín, sea el heraldo de su ocaso. Cada poética presentará su modo de sostenerlo, con los particulares procedimientos literarios que estaban a su alcance. Por cierto, ese proceso contempla en buena parte aquel conflicto inicial de lo privado en desmedro de lo público, con el arrasamiento de la intimidad en favor de las borrascas de la lucha política, lo cual reconoce diversos momentos, sobre todo en Mármol y en Andrade.

### *Echeverría: la frágil existencia*

En sus dos "Lecturas" en el Salón Literario, Echeverría se manifestó partidario de abandonar las utopías y las quiméricas teorías, en favor de una verdadera racionalidad instrumental para el crecimiento del país: "la industria como trabajo de la actividad humana aplicándose a modificar y transformar la materia [...] y a hacer propio y útil a su bienestar cuantas cosas le brinda la creación inerte y la organizada".<sup>17</sup> Esta racionalidad se particulariza como nacional, ya que Echeverría habla de una "razón argentina" para alcanzar un sistema filosófico, una ciencia económica, una literatura original, una doctrina política que se definiesen de acuerdo con una fisonomía propia. Pero su realización correspondería a un "genio destinado por la Providencia" para otorgar vida nacional y americana a ese conjunto. Dicha figura —que no necesariamente se encarnaría en un hombre, sino también en una "secta o en un

partido"— era un hacedor. La imagen de la sociedad que brinda Echeverría es un símil del universo, y en ella, como elementos primitivos, las doctrinas sociales, los sistemas y las opiniones coexisten caóticamente hasta que resuena "el fiat omnipotente y generador" de un acto creativo. Ese acto crítico, reflexivo e inteligente del genio predilecto como instrumento de la razón define al hombre público. Su acción es cívica, su teatro la sociedad y su camino de perfección el de la comunidad toda, que progresa hacia una "cultura nacional verdaderamente grande".

En una carta privada a Echeverría, fechada el 28 de setiembre de 1837, Marcos Sastre había ungido al poeta con esos rasgos del hombre público y representativo: "Yo pienso, Sr. Echeverría, y me atrevo a asegurar que V. está llamado a presidir y dirigir el desarrollo de la inteligencia en este país. [...] ¿No siente V. allá en su interior un presentimiento de que está destinado a tan alta y gloriosa misión? Ya es tiempo, Sr. Echeverría, de hacer brillar esa luz".<sup>18</sup> Pero en el horizonte del preclaro destino civil, al margen de esa abierta escena pública, en la cual brillaría la luz de la razón, ¿cuál era la interioridad del sujeto así interpelado?

Como lo advirtió Félix Weinberg, un día antes de la fecha de esa carta, el 28 de setiembre de 1838, había aparecido el segundo volumen de poemas de Echeverría, *Rimas*, que incluía *La cautiva*. En ese libro se perfilaba aquella imagen de una intimidad doliente que había cobrado forma unos años antes, en *Elvira o la novia del Plata*, de 1832, y también en *Los consuelos*, de 1834. Esa imagen proyectaba una figura subjetiva diferente, aunque complementaria, de aquella "personificación, en un todo, de lo mejor de la sociedad en la que había nacido", con que lo describió Gutiérrez muchos años después, y cuyo rasgo no sólo consistía en acceder a esa plenitud —la personificación en un todo— sino también en poseer aquella racionalidad crítica que el propio Echeverría reclamaba para el genio. En ese lapso se esbozó paralelamente otra representación subjetiva que, como un doble, habitaba el mismo nombre del autor y lo distanciaba de la conciencia racionalista que definía al hombre público: "Así los pálidos destellos de la conciencia ofuscan la razón y nos hacen ver terribles fantasmas", escribió.<sup>19</sup> Ese "fantasma que llena todas sus facultades" se correspondía con una subjetividad privada, relativamente alejada de la escena pública, que era la misma que Gutiérrez había reconocido cuando hablaba de aquella "hora de los tristes corazones", durante la cual el poeta "se reconcentraba en sí mismo". Descender al fondo de su yo era reconocer, con la misma indecisión de

<sup>17</sup> Esteban Echeverría, "Segunda Lectura", en Félix Weinberg, *El Salón Literario de 1837*, Buenos Aires, Hachette, 1977.

<sup>18</sup> Félix Weinberg, *op. cit.*

<sup>19</sup> Esteban Echeverría, *Cartas a un amigo*, en *Obras Completas*, *op. cit.*

una luz crepuscular, un espacio enunciativo lo suficientemente incierto como para no haber encontrado por entonces su preciso lugar discursivo. Y, al mismo tiempo, el relato de la vida privada comenzaba a dar sentido, es decir, comenzaba literalmente a nombrar por primera vez los sentimientos subjetivos de ese yo incipiente.

Los escritos en los cuales se verifica ese registro de tipo autobiográfico son los que conforman una narración epistolar, llamada *Cartas a un amigo* —que sigue el modelo de *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, de Ugo Foscolo, leído por Echeverría en español—, la serie de apuntes “Afectos íntimos” e incluso algunos párrafos de la correspondencia.<sup>20</sup> En todos ellos pueden detectarse los iniciales tópicos de la subjetividad romántica de Echeverría. En ambos, dos vocablos resumen una constelación de rasgos intimistas: *corazón* y *dolor*.

El corazón es el órgano del deseo y asimismo del dolor. Menos una metonimia del cuerpo que del alma, es el sitio de las afecciones, de las pasiones. En consecuencia, es sede de una energía insaciable, que se expande en la busca de un objeto amoroso con el cual conciliarse, o acaso ir “en pos de alguna visión” en la cual arraigar, o prendarse de una ilusión inefable. Siempre se halla en lucha contra la racionalidad. En la serie “Afectos íntimos”, aparece una nota fechada el 29 de setiembre, en la que Echeverría especula acerca de la desfalleciente intimidad del corazón dominado, como un súcubo, por el dolor:

Mi corazón es el foco de todos mis padecimientos: allí chupa mi sangre y se ceba el dolor; allí está asida la congoja que echa una fúnebre mortaja sobre el universo; allí el fastidio, la saciedad, la hiel de la amargura que envenena todo cuanto toca; allí los deseos impetuosos; allí las insaciables y turbulentas pasiones; allí, en fin, el punto céntrico sobre el que gravitan todos mis afectos, ideas y sensaciones.

<sup>20</sup> Rafael Alberto Arrieta informa un dato curioso: “Compuestas en el molde afortunado de la novela epistolar romántica, esas *Cartas a un amigo* hallaron tal vez su incentivo circunstancial en las foscolianas de Jacopo Ortis, traducidas y publicadas por el argentino José Antonio Miralla, en La Habana (1822) y reimpresas en Buenos Aires, en 1835, con los mismos tipos que pocos meses antes habían empleado con *Los consuelos*” (“Esteban Echeverría y el romanticismo en el Plata”, en *Historia de la literatura argentina, op. cit.*). Los escritos de tipo autobiográfico, que integraban las *Obras Completas* compiladas por Gutiérrez, incluyendo la prosa poética “Peregrinaje de Gualpo”, fueron organizados por Natalio Kisnerman en Esteban Echeverría, *Páginas autobiográficas*, Buenos Aires, Eudeba, 1962. Ver también la selección, prólogo y notas de Roberto F. Giusti a Esteban Echeverría, *Prosa literaria*, Buenos Aires, Estrada, 1944.

La facultad que mueve el corazón es la fantasía, la incesante potencia imaginante movida por un codicioso deseo expansivo, dinámico y liberado —que halla en el paisaje turbulento del mundo un doble del alma ardiente e indaga las alturas de lo sublime:

Ya mi espíritu ambicioso  
para su ardor generoso  
buscaba un nuevo manjar;  
y en sus vuelos soberanos,  
libre de lazos mundanos,  
de la creación los arcanos  
osaba altivo indagar.

Como en un espejo terso,  
reflejaba el universo  
sus maravillas en él:  
nada, nada se encubría  
a la inteligencia mía,  
y mi ardiente fantasía,  
era un mágico pincel.<sup>21</sup>

Podría afirmarse que en Echeverría, el corazón posee el impulso dinámico y la fantasía la facultad formadora de imágenes. El dolor es la pasión dominante, una manifestación aguda de la tristeza y de la melancolía, que roe, devora el corazón; es la ley terrible que se empeña en doblegar aquella furia insaciable del deseo y de la fantasía, pero al hacerlo, por penoso que sea, la purifica, la sublimiza. Como un cauterio de la fuerza expansiva de la imaginación, el dolor es un agente de una afección más totalizadora, compromete todo el sujeto y se transforma en una vía comunicativa con la armonía esencial del universo. La poesía puede ser entonces un modo intermitente de acceder —mediante la forma visible, la imagen inefable o la dulzura infinita— a un eco, un vislumbre de este arcano, y obrar así como un “consuelo”.

Dolor y deseo son los ejes de la imaginación romántica de Echeverría. Y serán un modelo básico de la subjetivización imaginaria para toda la poesía romántica posterior. Es ésta otra personificación, que no obra por un efecto de totalidad, sino por el singular vaciamiento y purificación que produce el dolor. Por ello se lee en “El án-

<sup>21</sup> Esteban Echeverría, “Himno al dolor”, *Rimas, op. cit.*

gel caído" que Don Juan, "dominado de pesar profundo / se concretó en su yo".<sup>22</sup>

El carácter espacial de la poesía de Echeverría no se circunscribe exclusivamente a la repetida afirmación de que las pampas, el "desierto", vieron en *La cautiva* su primera expresión poética y que ella revela la inclinación realista al representar una imagen natural.<sup>23</sup> Por cierto, no se trata de negar ese aspecto como una expresión deliberada, pero tal vez convenga aquí situarlo en otro contexto. Acaso la representación poética del desierto no responde sólo a una presunta capacidad del signo literario por generar una epifanía de lo real, sino más bien a la constitución de un espacio imaginario que corresponde al campo de la mirada del sujeto lírico.<sup>24</sup> Privilegiar ese *topos* como una referencia material o un realismo objetivo es una apreciación crítica algo voluntarista: la incorporación de un imaginario espacial forma parte de la constitución de la subjetividad poética romántica como el campo de su peculiar mirada. De hecho, el desierto no es el único espacio simbolizado por Echeverría, ya que al menos la figura del río, el Plata, tiene en sus poemas —desde "El regreso"— una presencia insoslayable, que habrá de ser magnificada hacia el mar por el Peregrino de Mármol. No obstante, por su vasta significación aquel "desierto incommensurable, abierto" es un espacio diferente, pues condice, además, con la proyección del vacío espiritual mencionado antes como dinamizante de la fantasía, proyectada desde un asocial retraimiento.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> A despecho de repetir por enésima vez lo que tantas veces afirmó la crítica, en ese aspecto Echeverría es del todo byroniano. Ver Arturo Farinelli, "Byron y el byronismo en la Argentina", *Logos*, III, V, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1944, y Noé Jitrik, "Soledad y urbanidad. Ensayo sobre la adaptación del romanticismo en la Argentina", en *Ensayos y estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1970. El rasgo es muy específico y se reitera a lo largo de toda la obra lírica del poeta como propio del sujeto romántico. Al respecto, ver Harold Bloom, "George Gordon, Lord Byron", en *The visionary company. A Reading of English Romantic Poetry*, Ithaca & London, Cornell University Press, 1993.

<sup>23</sup> Martín García Mérou, en su fundamental *Ensayo sobre Echeverría* (Buenos Aires, Jackson, 1947), afirma que el mérito mayor de *La cautiva* (a la cual llama "la obra nacional por excelencia") reside en la pintura del mundo exterior y el culto a la naturaleza de la patria. Arrieta (*Historia de la literatura argentina, op. cit.*) habla del "subjetivismo de *Los consuelos* y la territorialidad de *La cautiva*". Ambas nociones podrían integrar una tríada en la cual la poesía romántica se desarrolla: subjetivismo, espacialidad e idealización.

<sup>24</sup> Ver una descripción de los aspectos más realistas de la representación del desierto en Echeverría y sus vínculos con los relatos de los viajeros ingleses, en Adolfo Prieto, *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura nacional 1820-1850*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996.

<sup>25</sup> El desierto posee los valores de aquello que Gaston Bachelard llamó "la inmensidad íntima" como categoría de la imaginación poética: "La inmensidad está en noso-

La espacialidad poética como campo de una mirada ya puede hallarse tanto en *Elvira o la novia del Plata* como en las *Cartas a un amigo*. Esa mirada no responde a una pasiva comprobación de lo real abierto en una exterioridad mundana, material, sino más bien remite a una interioridad visionaria y onírica que proyecta la fantasía en un espacio natural donde lo verdaderamente significativo está en otra parte. Es el primer indicio de aquello que con una impronta romántica también había percibido Sarmiento en el *Facundo* acerca de la mirada poética lanzada hacia el desierto.<sup>26</sup>

Ese modo de mirar también funda la subjetividad lírica de la poesía de Echeverría y es la que subyace, aunque no exclusivamente, en el desierto de *La cautiva*. No es una mirada que pueda simplificarse en una única dirección. El ojo que se desliza a las entrañas de la pampa y percibe la fisonomía poética del desierto posee también la facultad de penetrar en el más allá de su contorno. Como mirada directa —advertía Sarmiento—, no percibe "nada", y como mirada visionaria, proyecta "los sueños que le preocupan desierto".

En *Elvira o la novia del Plata* ya está presente el desierto en este último sentido.<sup>27</sup> En su espacio ensoñado hay un aquellarre, seres infernales en una danza sabática. Este espacio fúnebre se sobrepone al desierto de *La cautiva* —donde la manifestación de los "salvajes" es también calificada como "sabática". Pero no de tal modo que pueda ser percibido como una mera imagen natural, diferente de aquella otra por su mayor o menor realismo, sino por el modo en que proporciona un marco más amplio, más ilimitado y a la vez más cercano, a la expansión de la mirada subjetiva romántica. La dirección de la fantasía de Echeverría no va del delirio a lo real, sino hacia la idealización que todavía no será, sin embargo, alegórica, como en Andrade. En el final de *El ángel caído*, llamado como un síntoma "Vita nuova", se ve claramente que el contenido de la idealización no es la imagen de la mujer —aunque aparezca una y otra vez en toda su

tros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad". Si especificáramos para la poesía de Echeverría el vocablo *vida* como *vida pública*, tendríamos una clara definición de su espacialidad poética. (*La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975).

<sup>26</sup> Ver Alejandra Laera, "¿Qué más colores para la paleta de la fantasía? Sarmiento y su programa de literatura nacional", *Boletín de Reseñas Bibliográficas*, 7-8, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2000.

<sup>27</sup> Consigna J. M. Gutiérrez que el poema apareció anónimo en una breve edición de 32 páginas en octavo, en el mes de setiembre de 1832.



obra lírica— sino la de la patria, sublime y hasta regeneradora: en su proyección se superponen los valores nostálgicos de Mayo con los de un hipotético porvenir.

El propio Echeverría había manifestado muchas veces su distancia y hasta su incomodidad respecto de la actuación política que le habían solicitado sus coetáneos. En 1849, en carta a Juan Bautista Alberdi, escribe:

...Nada de política: estoy empachado de ella. Me da náuseas cuanto veo y oigo. No es poco alivio poder distraerse, apartar la vista de tanta inmundicia y sangre, haciendo excursiones poéticas. Después de haber renunciado por tanto tiempo a la poesía, estoy casi tentado por desahogo, por desesperación, por no sé qué... a engolfarme todo entero en ese mundo ideal.<sup>28</sup>

Esta declaración revela el conflicto irresuelto entre dos líneas oscilantes de su poética, que alternativamente se contradicen o interseccionan: la de una poesía en la cual la dimensión social, histórica — memoria, celebración y monumento— es predominante y otra en la cual se afianza la autonomía de la esfera individual —deseo, fantasía y dolor. Es cierto que en la literatura fundacional de Echeverría, literal y simbólicamente conocido como el “primer poeta romántico argentino”, pueden leerse, tanto en el comienzo como en el fin de su obra poética, ejemplos de esa primera línea: desde “En celebración de Mayo” que, como ya vimos, vindica los ideales de la Revolución, hasta “La insurrección del Sud” y “Avellaneda” —poemas que, al evocar acciones represivas del régimen, poetizan, a veces con notable eficacia épica, el encono contra los factores contrarrevolucionarios del rosismo respecto del inmarcesible espíritu y los “felices tiempos” de Mayo.

De ese modo, no es desde una situación ex nihilo en un vacío de historia y destino, sino en esa tensión dada entre la sociabilidad, la “asociación” en el espíritu de Mayo, y la asocialidad de la fantasía, donde se funda algo así como la forma primordial del yo lírico romántico de la poesía de Echeverría, para la posterior exploración de los poetas argentinos.

<sup>28</sup> Esteban Echeverría, *Páginas autobiográficas*, op. cit.. En 1847, en otra carta a José María Gutiérrez, se lee: “El diablo es que la política a cada paso me interrumpe, me desvía de la región poética y me lleva a revolcarme con todos en la pocilga de los intereses, de las pasiones y de las miserias comunes” (op. cit.).

### III

#### *La serie de la lírica romántica*

##### *José Mármol: el proscrito errante*

El sujeto imaginario de la poesía de José Mármol (1817-1851) se construye a partir de un desplazamiento de la figura pública de su autor sobre el yo del poema, en una posición mucho menos conflictiva que la que ofrecía Echeverría y también menos indefinida: es a la vez poeta y proscrito para la tiranía. Ambas condiciones se sostienen a tal punto que una cesa cuando lo hace la otra. La magnífica ironía de Dios no sólo dio a un tiempo los libros y la noche a Mármol, ya que fue, un siglo antes que Borges, director de la Biblioteca Pública mientras avanzaba su ceguera; también instigó su caudalosa oratoria en el Parlamento mientras silenciaba para siempre su escritura poética, uno de cuyos rasgos era, como sugirieron varios de sus críticos, la fácil verbosidad (“La rima es para mí tan fácil cosa / que no me cuesta tanto, te lo juro”, había escrito el propio Mármol).<sup>29</sup> La simetría de estos hechos esboza menos una magia existencial que una verdad simbólica acerca de la construcción del sujeto lírico y sus proyecciones sociales.

Como se sabe, en 1839 Mármol es puesto en prisión por el régimen rosista y al año siguiente se exilia en Montevideo. En febrero de 1852, después de la caída de Rosas regresa del destierro y en 1854 es nombrado senador. Dos hechos sintomáticos enmarcan su figura en lo que podría considerarse, al menos emblemáticamente, su primer y su último texto poético. El primero nace en la cárcel, antes del destierro; el otro, después del destierro, cuando los proscritos se reúnen en el Club del Progreso por primera vez después de su exilio, el 25 de mayo de 1852. Al poema de Gutiérrez, Mármol responde con un “Brindis” que finaliza así: “Gutiérrez, aún tenemos un voto hecho ante Dios, / tenemos que ser siempre, para la Tiranía, / poetas y proscritos. Tal es nuestra misión”.<sup>30</sup> Sólo que Rosas ya no estaba y, en cuanto Mármol dejó de ser un proscrito, dejó de escribir poemas.

En *Armonías*, aparecido en Montevideo en 1851, puede leerse aquel

<sup>29</sup> José Mármol, *Cantos del Peregrino*, edición crítica de Rafael Alberto Arrieta, Buenos Aires, Estrada, 1971.

<sup>30</sup> Ver Alberto Blasi Brambilla, *José Mármol y la sombra de Rosas*, Buenos Aires, Pleamar, 1970.

poema carcelario de 1839, "Lamentos", que tiene la siguiente nota: "Estos versos fueron escritos la misma noche en que fui conducido a la cárcel. Estoy bien convencido de que ellos no merecen ni el nombre de medianos, pero fueron producidos cuando el infortunio acabó de solazarse a mi destino y es fuerza recordarlos con respeto". "Lamentos" está fechado así: "En la cárcel, abril de 1839".<sup>31</sup> Literalmente, esa primera escritura es pensada como una inscripción en el calabozo: "En él fue, amigo mío, donde hice los primeros versos de mi vida, escritos en la pared con palitos carbonizados de yerba en la luz".<sup>32</sup> De hecho hay una confluencia y una asimilación de los sentimientos fúnebres y dolorosos de la sensibilidad romántica a la opresión causada por la tiranía: "Pasan las horas y tan sólo veo / terror y espanto al derredor de mí...". La interioridad se situaba, en el inicio del proyecto poético de Mármol, en ese espacio carcelario donde, no obstante, el bárbaro "no matará el alma" ni pondrá "grillos a la mente". En consecuencia, el alma se desplazará al exterior, desterrada.

El sujeto poético del *Childe Harold's Pilgrimage* de Byron, en el cual se inspira *Cantos del Peregrino*, desplegaba en su fuga una dolorosa energía expansiva y visionaria que igualmente partía de una oclusión: el yo byroniano se pregunta por qué el pensamiento prefiere las solitarias cavernas, colmadas de imágenes y de formas que habitan en la "celda encantada del alma". Y responde que lo hace para crear y, al crear, vivir una vida más intensa, por la cual damos forma a su fantasía. Nada en sí mismo en tanto proyección del pensar, el sujeto lírico gana "vida" para crear su propia imagen a través de su deseosa expansión: cruza la tierra, invisible, pero capaz de verlo todo, asociándose al alma errante de su pensamiento. Centrales para la poesía de Echeverría, esos rasgos lo eran también para Mármol y para todo el romanticismo argentino en las figuras del movimiento, por vía de una fantasía expansiva hacia la idealización.

Pero el exilio de Childe Harold era voluntario: la modificación que Mármol obra con este contenido al historizarlo como forzado exilio político, dado su casi inevitable cumplimiento, le confiere un aspecto inventivo. En este caso la voluntad no reside en autoexiliarse, sino en modificar el significado del exilio, pues Carlos, su Peregrino, es "hijo

de la desgracia" y "proscrito trovador del Plata". La transposición que Mármol hizo entre la celda del alma byroniana y el calabozo rosista, con la cual establece el primer espacio del poetizar, y luego la lógica derivación de asimilar el peregrinaje de Childe Harold con el exilio político de Carlos, no es sólo una consecuencia existencial: es un ensueño literario que objetiva simbólicamente la experiencia y la transfigura. Formaría parte, en un sentido amplio, de uno de los dos polos de la tarea intelectual del romanticismo argentino: descubrimiento e invención.<sup>33</sup> Es decir, indagar en la realidad propia para descubrir su sentido implícito y, al mismo tiempo, construirlo e inventarlo. Mármol fue el principal inventor de esta asimilación del proscrito al peregrino romántico, del cual su propia persona fue el modelo. Autor, personaje social y sujeto imaginario se sostienen mutuamente ante el consenso de una comunidad de lectores.

No obstante, en *Cantos del Peregrino* la construcción de la identidad no está simplificada por lo real y no radica en el mero uso de la primera persona: consiste en una voz que relata e introduce la otra voz del Peregrino como doble idealizado del poeta en el exilio. Esta idealización también inviste simbólicamente al hombre público, en una proyección autobiográfica, mediante las notas explicativas al texto. La enunciación de esta subjetividad oscilante de los *Cantos del Peregrino* es, entonces: a) patética cuando está dominada por la voz del peregrino Carlos; b) irónica, humorística o condescendiente cuando es dominada por esa otra voz desmitificadora que relata, introduce los Cantos y se dirige al lector como un "autor" (especialmente en el comienzo del Canto Cuarto), y c) testimonial en los paratextos, que llevan fecha y que proyectan un rol social sobre el sujeto lírico. Para percibir sus rasgos inventivos, coincidentes y fabulosos respecto del sujeto íntimo de los exiliados románticos que veían en el Peregrino su emblema imaginario, sería interesante contraponerlos al sujeto del enunciado epistolar que surge de la correspondencia sostenida por los proscritos en el destierro. Ese sujeto no estaba comprometido precisamente en un "himno en loor de la naturaleza de nuestro continente", según una de las finalidades de los *Cantos del Peregrino* señaladas por Mármol; ni siquiera en la otra tarea, que consistía en referir la "historia del corazón del proscrito argentino", ya que se distanciaba bastante de la paradójica "vitality of poison" con la cual el dolor poético romántico informaba aquello que el poema de Byron llamaba "the very life in our despair" y que había inaugurado la poesía lírica de Echeverría desde *Los consue-*

<sup>31</sup> José Mármol, "Lamentos", en *Armonías*, edición de Carlos Muzzio Sáenz-Peña, Buenos Aires, Ediciones La Cultura Argentina / Talleres L. J. Rosso, 1916.

<sup>32</sup> Carta dirigida a Juan María Gutiérrez, del 26 de marzo de 1846, que se conserva en la Biblioteca del Congreso (Archivo Gutiérrez, Carpeta 49, legajo 7). Citado por Elvira Burlando de Meyer, "El nacimiento de la novela: José Mármol", en *Historia de la literatura argentina*, 1, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967-1968.

<sup>33</sup> Ver Jorge Myers, "La revolución en las ideas: la generación romántica de 1837 en la cultura y la política argentinas", *op. cit.*

los. Esa desesperación era de otro signo: "pérdida irremediable de tiempo e imposibilidad de acción política", como ha observado Cristina Iglesia, por lo cual lo cotidiano, "el magma inmovilizante de las cosas individuales", la anhelante reconstrucción de la vida íntima y familiar, los azares de la clandestinidad, generaban la certeza de que los exiliados no podían "pensar el futuro político de la patria sino como el final de una agonía personal".<sup>34</sup> Su "tiempo yerto" en el destierro sería transformado en el utópico, liberador "tiempo que vendrá". Paradójicamente, ese futuro de libertad clausuraría la escritura poética de Mármol, porque acaso su sola condición enunciativa era la que ofrecía la errancia y la que conformaba la comunidad de sus lectores.

Así se levantó la "musa histórica", la "musa cívica", la "musa del destierro" de Mármol, mediante una transacción entre el sujeto lírico de la pasional imaginación expansiva del yo privado y las luchas de la circunstancia pública. Por ello la espacialidad se desplazó del desierto al otro espacio que se abría desde el Plata, pero no se circunscribía al estuario sino que se dilataba hacia el mar. En la travesía oceánica, ese moderno espacio del Parnaso, el sujeto lírico "sublimiza" la mirada: ya no en una visión de los espectros y el aquelarre que proyectaba la conciencia dolorosa desde una reclusión campestre, sino de la naturaleza abierta y exuberante del paisaje americano:

sobre aquesas montañas  
que cual fibras de vida los metales  
en mineros sin fin forman su entraña  
como forman las venas  
de su pecho y sus miembros colosales  
los ríos desprendidos  
que llevan confundidos  
el oro y los diamantes por arenas;  
allí sobre su frente  
ese arco estrepitoso del torrente,  
y al poder de tan fuertes impresiones,  
el joven PEREGRINO  
ha sentido tal vez revelaciones...  
mezcla de mundanal y de divino...,  
pero sublimes cual sublimes viera  
la cascada, los montes y la esfera!

<sup>34</sup> Cristina Iglesia, "Contingencias de la intimidad: reconstrucción epistolar de la familia en el exilio", en Fernando Devoto y Marta Madero (eds.), *op. cit.* Ver, en este volumen, Adriana Amante, "Correspondencias. Género epistolar y política durante el rosismo".

Retrospectivamente, la devorante asimilación en la cual el propio Mármol se transformaba en modelo del poeta del destierro, derivó por su propia lógica en esa irónica incongruencia antes señalada: el inicial impulso de la verborrágica facilidad nacida de la opresión mutaba hacia la mudez que sucede a la ansiosa libertad. La poesía de Mármol ya no parecía dar otra respuesta que la interrupción de la escritura. Con estudiada malicia Pedro Goyena registró el contraste en el prólogo de Mármol a las *Poesías* de Estanislao del Campo: "La musa no concede ya al señor Mármol los favores envidiables a los cuales debe su gloria de poeta. Desde la caída de la tiranía hasta el presente, no ha habido ruegos ni amenazas que consigan ablandar el corazón de la bella desdeñosa". De hecho, a pesar de la ironía que desacralizaba el lugar simbólico que laboriosamente se había asignado Mármol, Goyena le oponía una poesía de un subjetivismo romántico más acendrado. Para él, el autor de los *Cantos del Peregrino* "no ha sido, ni será lo que se llama un poeta íntimo, un revelador de las tiernas confidencias de una musa melancólica y amorosa".<sup>35</sup> Lo que insinuaba Goyena era un nuevo cambio en el paradigma del sujeto lírico romántico.

Mármol no sólo había idealizado la proscripción: el cuadro incluía necesariamente la energía creadora del mal. Compárense sus célebres poemas dedicados a Rosas ("¿Qué fiera en sus entrañas alimentó tu vida / nutriéndote las venas su ponzoñosa hiel? / ¿Qué atmósfera aspiraste? ¿Qué fuente maldecida / para bautismo tuyo te preparó Luzbel?"), con la mesurada descripción del Restaurador que hizo el viajero inglés William Mac Cann ("Vestía en esta ocasión una chaqueta de marino, pantalones azules y gorra; llevaba en la mano una larga vara torcida. Su rostro hermoso y rosado, su aspecto macizo (es de temperamento sanguíneo), le daban el aspecto de un gentilhomme de la campaña inglesa: tiene cinco pies y tres pulgadas de estatura y cincuenta y nueve años de edad").<sup>36</sup> El rojo punzó del diablo se torna rubicundez de *farmer*. La fascinante semejanza del Rosas de Mármol con los monstruosos malvados del gótico, hartos de satanismo, provocan la incómoda sospecha de que su idealización poética corresponde menos a los recuerdos sublimes del alma del proscrito elevada hasta el confín de lo sublime —Dios, la patria, el destino, la amada— que al sanguinario enemigo, morador de la quinta de Palermo —la energía demoníaca que imantaba, en su antagonismo hostil, el dinamismo de la fantasía.

<sup>35</sup> Pedro Goyena, "Poesías de Estanislao del Campo", *Literatura y oratoria argentinas*, Buenos Aires, Jackson, 1947.

<sup>36</sup> William Mc Cann, *Viaje a caballo por las provincias argentinas*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1985.

## Ricardo Gutiérrez: el yo espiritual

Aquel poeta de la musa melancólica que reclamaba Goyena ya existía: era Ricardo Gutiérrez (1838-1896). Encarnaba entonces el requerido modelo del poeta íntimo que penetra la conciencia humana. Se perfilaba en los extensos poemas narrativos *La fibra salvaje* (1860) y *Lázaro* (1869) y lograría su pleno cumplimiento en las dos series posteriores, *El libro de las lágrimas* y *El libro de los cantos* (1878).

La poesía de Gutiérrez se afirma en un progresivo apartamiento del mundo, deviene casi abstracta en pos de una dimensión fúnebre y divina: la tumba es su límite terrenal y asimismo el portal de pasaje hacia un espacio arquetípico, de raíz platónico-cristiana para algunos, panteísta para otros, pero en todo caso sagrado. En *La fibra salvaje*, Gutiérrez abisma el territorio del desierto para transformarlo en un vacío aniquilador de la sustancia del yo carnal. Ese vaciamiento no supone que el sujeto lírico se desvanezca, sino todo lo contrario: la autonomía del yo se ve fortalecida toda vez que Gutiérrez sublimiza sus lazos con lo social y los desamarrá paulatinamente del mundo de lo humano hasta representar un alma pura despojada de todo deseo. Sin embargo, su poética no se inicia, en 1860, con esa premisa, sino mediante la tumultuosa ascesis de la vía pasional y furiosa del héroe-bandido de rasgos byronianos, el cual, a su vez, es un lejano descendiente del Satanás de Milton.<sup>37</sup> Desaparecido Rosas de la escena poética, el lugar quedaba vacante, pero la energía luciferina estaba libre para reencarnarse. Que haya pasado de Rosas al gaucho no es más que la confirmación, en la escena imaginaria, de las proyecciones simbólicas de "La refalosa", de "El matadero" o del *Facundo*, y anticipa, en su exceso, las figuras del gaucho bandido de los folletines de su hermano Eduardo.

Ricardo Gutiérrez también exalta hasta la saciedad y la repetición la poética del dolor y de la pasión como vitalidad expansiva iniciada por Echeverría. Su imaginario profundiza así el yo romántico de la interioridad —que estaba en tensión con el sujeto socializado— y lo aísla en el cielo de la trascendencia. Esa progresión hacia una poesía de acendrado lirismo posee un rasgo sintomático: el claro pasaje de una poesía en la que el yo romántico todavía se multiplica en sus personificaciones, hasta llegar a una enunciación completamente liberada de ese desdoblamiento. Entre 1860 y 1869 Gutiérrez escribe —como lo había hecho Echeverría— poemas dramáticos, en cuya suerte de prefacio una primera persona enmarca, con su discurso lírico, la aparición de los per-

sonajes. En cambio, desde *El libro de las lágrimas* el sujeto lírico asume en su totalidad la primera persona. Es uno de los pasos definitivos hacia la asunción de un yo romántico pleno.

Esto deriva también en una particular interpretación de la figura autoral: Gutiérrez fundó el Hospital de Niños de Buenos Aires y trabajó en él gratuitamente durante muchos años. Su heroicidad, su ejemplaridad ya no era política, como la del poeta proscrito, sino humanitaria. Era pública, pero también individual. Y en la medida en que se espiritualiza el sujeto lírico dolorido de sus poemas, el autor también lo hace, como aquel que restaña el dolor del cuerpo de los niños. Al morir Gutiérrez, en 1896, Rafael Obligado ya percibía el valor simbólico de esta dicotomía y pudo decir no sólo que Gutiérrez cumplía con su ideal de ciudadano, sino también que su verdadero numen era la piedad, en el verso y en la vida.<sup>38</sup>

Es relativamente fácil declarar, más de un siglo después, que esta poesía reiteraba los más socorridos esquemas de un romanticismo ya entonces trasnochado y que, dados su anacronismo y su monotonía, fue borrada por el olvido de la memoria cultural argentina. Sería preferible actualizar su circunstancial validez histórica, para reconstruir su lugar en esta serie. La recepción de Pedro Goyena en su fundamental artículo sobre Gutiérrez, de 1869, es imprescindible para comprenderlo: supone la dimensión heurística coetánea de la elección estética del poeta y corresponde a su inmediato contexto de lectura en el año de su muerte.<sup>39</sup> El artículo comienza con una profesión de fe romántica: en ese mundo invisible para los ojos —la morada de la intimidad, de la conciencia, del pensamiento—, se percibe el origen y el destino de cuanto existe; territorializa un espacio espiritualizado: habla de la "topografía del pensamiento humano" o de la planicie inconmensurable que "se nos presenta como la imagen de la inmensidad divina". Alude así a las formas percibidas en el paisaje, como símbolos que denotan las formas inteligibles de la belleza para una conciencia poética.

Ver, oír, tocar y nada más que eso, es solamente hallarse en relación con las cosas, pero con las cosas tales como son en sí mismas, y no con ellas en cuanto signos o símbolos de un mundo diferente o superior. Y las cosas sólo son bellas en cuanto son signos o símbolos. Necesitamos para apreciarlas y sentirlas como tales, elevarnos hasta el concepto de

<sup>38</sup> Rafael Obligado, "Discurso en el homenaje a Ricardo Gutiérrez", *Prosas*, compilación y prólogo de Pedro Luis Barcia, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1976.

<sup>39</sup> Pedro Goyena, "Ricardo Gutiérrez. *La fibra salvaje. Lázaro*", *op. cit.* Todas las citas de Goyena que siguen pertenecen a este ensayo crítico.

<sup>37</sup> Ver Mario Praz, "Las metamorfosis de Satanás", *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Caracas, Monte Ávila, 1969.

lo que expresan, y percibir la relación que tienen con él; mientras no lleguemos hasta allí no habremos llegado hasta el arte.

La simpatía con la conciencia interior es lo que establece esta trascendencia del paisaje. Esta "expresividad de las cosas" es como un rostro vuelto sobre sí en la hondura del mundo. Inversamente, penetrar la hondura de la conciencia es dotar al mundo de un aura personal y carismática. Pero Goyena nunca confunde la naturaleza material con el referente: evalúa su capacidad para volverse signo de un psiquismo. Intuye aquello que se gesta a partir de la estructura intencional de la imagen romántica: la conciencia podría existir por sí misma, con independencia del mundo exterior.<sup>40</sup> Gutiérrez era el poeta de esa mismidad. El poeta que, según Goyena, "ha penetrado hondamente en la conciencia humana, y buscado allí alimento para sus inspiraciones prescindiendo a veces de la naturaleza externa".

En el comienzo de *La fibra salvaje* hay un alma errante. El *alma*, en tanto vocablo, es la expresión desplazada de la primera persona, y al mismo tiempo su espiritualización, pero se encarna en un jinete que cabalga en la pampa, ámbito que es tanto un escenario material como una extensión psíquica. Aquel desierto, territorio propicio para la intimidad expansiva, es, asimismo, la soledad y la tierra yerma del suicida. La obra de Gutiérrez se encamina así a su condición idealista, de raíz platónico-cristiana. Lo desata una fuerza que llama amor, el amor salvaje en la fibra salvaje del corazón, "que no fija al objeto el pensamiento" y que, abandonando la figura femenina, es herido "por el nombre eterno de la patria". Pero también esa fuerza es "el salvaje pesar que enloquece" en *Lázaro*; la "sombra de la ilusión" o "la ilusión perdida", "el sobrehumano impulso que arrastra el alma", "la tristeza fúnebre incesante" en *El libro de las lágrimas*; "el hondo anhelo que el inmortal espíritu remueve"; "la voz en el eco lejano que al corazón halaga" en *El libro de los cantos*. Dicha atracción utilizará la figura del yo hasta volverla un nombre sagrado, una inscripción celeste. Del Desierto del dolor a la Cruz, ascasis, metamorfosis y santificación: el sujeto lírico se transforma en el *Misionero*: "¡Yo levanto la Cruz... yo muero en ella!... / ¡Yo soy su misionero, / yo soy su combatiente solitario; / todas las sendas sobre el mundo entero / son para mí la senda del Calvario".<sup>41</sup>

La imaginación dinámica que se encarna en sus personajes arreba-

tados adquiere en Gutiérrez las dimensiones de un drama doliente. Los personajes femeninos son pasivos e idealizados y no poseen aquella furiosa resolución de la heroína de Echeverría. Asimismo, el personaje masculino de *La fibra salvaje*, Ezequiel, se reviste de rasgos nacionales: se desplaza en el desierto con "su noble caballo pampa", el ombú es el "amigo del destierro", halla una guitarra para templar, se entrega al combate y a una muerte heroica en el ejército de San Martín. Pero al mismo tiempo adopta la tesitura demoníaca de los hombres fatales de los románticos, especialmente el rebelde byroniano, cuyos rasgos se perciben claramente: el aspecto melancólico, los ojos inolvidables en el rostro pálido, los vestigios de las pasiones abiertos como heridas, la sospecha de una culpa horrible, la inclinación al crimen, al delito, la vida abrumada por el peso de una maldición, el gélido misterio de su traza, la perturbada nobleza, la enigmática fascinación.

La figura de Lázaro resulta aún más interesante, porque es "el gaucho de raza / que las soledades puebla, / rey de todo lo creado / sobre la llanura inmensa". En cierto sentido, la figura del gaucho malo que demonizaría el folletín de su hermano Eduardo tiene su *doppelgänger* en los personajes desbocados por la pasión de *La fibra salvaje* y, sobre todo, de *Lázaro*, cuyos versos son epígrafe del *Juan Moreira*. De hecho, se ha insistido sobre las esferas separadas entre la poesía culta de Ricardo y la literatura popular de Eduardo, sin advertir asimismo las contaminaciones y apropiaciones que se producen de una a otra. Baste comparar a Lázaro y a Moreira: la romántica hermandad de los gauchos perseguidos remeda la hermandad de los autores, siquiera como coincidencia de opuestos.

Pero aquello que inquieta al releer el *Lázaro* no es precisamente reconocer el fracaso en representar la figura del gaucho que sumió al poema en el olvido —apreciación que ya a fines del siglo XIX había hecho Juan Antonio Argerich, que lo consideraba un mero cuento de *out-law*, de castillos, trovadores, pajes y piratas. Sorprende advertir que en el momento de su aparición, hacia 1869, el gaucho era tanto una figura literaria byroniana como un tipo social. Y que si la "pena extraordinaria" que desvelaba al cantor de Hernández tenía sus raíces en el despojo social, aspecto que las fundadas lecturas documentales o populistas del poema reconocen fácilmente, también es cierto que en esos años el gaucho era asimilado por los autores letrados a la imagen de un sujeto romántico en el cual el dolor era una poderosa fuerza de la imaginación creadora. Lo que inquieta es conjeturar que entonces, en 1869, tres años antes de que apareciese *El gaucho Martín Fierro* en su modestísima edición, el gaucho ya era un arquetipo, ya había sido idealizado, ya era un héroe ("Su alma es alma de héroe / lanzada en la noble senda", escribió Gutiérrez). Y quizás las operaciones posteriores, que van de la leyenda

<sup>40</sup> Ver Paul de Man, "Intentional structure of the romantic image", en *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984.

<sup>41</sup> Ricardo Gutiérrez, "El misionero", *Poesías líricas: El libro de las lágrimas. El libro de los cantos*, Introducción de Carlos Muzzio Sienz-Peña, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1916.

de Santos Vega de Obligado hasta las restauraciones nacionalistas del Centenario, no hicieron más que profundizar lo que en esos días había sido postulado. La idealización del gaucho también formaría parte de un proceso de magnificación del sujeto lírico romántico, en algún sentido prometeica y titánica y heroica, como un designio propio de su programa estético. La diferencia residiría en el uso de la voz del sujeto del enunciado lírico, no en el autor letrado, y surge cuando Martín Fierro canta, como Lázaro también cantaba —en ese sentido, antes de empezar a cantar ambas personificaciones representan al cantor, el mismo bardo del que hablaba Sarmiento en el *Facundo*. Cuando se lee en el *Martín Fierro* “yo no soy cantor letrado”, la diferencia más importante no radicaría tanto en el valor semántico del adjetivo —toda vez que no estaría bien definida la oposición entre autor popular y autor letrado, entre Hernández y Gutiérrez, entre un periodista y un médico que son poetas—, sino más bien en su forma enunciativa, su oralidad segunda: el “letrado” en lugar del “letrado”. La pregunta —acaso elemental o equívoca, pero que valdría la pena responder de nuevo o despejar del todo— es si la poesía gauchesca se pensaba a sí misma, en el momento histórico de su emergencia, como “género gauchesco” o, en cambio, como una forma realizada de la poesía lírica romántica.<sup>42</sup>

Rafael Alberto Arrieta consigna que en 1891, Bartolomé Mitre y Vedia le oyó leer a Gutiérrez dos escenas de un drama nacional en prosa, *Lázaro el payador*, con el asunto del poema juvenil y expresión gauchesca. En una escena de un vivaque de gauchos al amanecer hay una payada entre los gauchos Rosales y Lucero, que comienza: “R. —Si usted es leído, amigo Pablo / me ha de saber contestar / ande es que van a parar / los pelos que larga el diablo. // L.— ¡De juro! Lo sé por suerte / mejor que él mismo. ¡Velay! / Se los empriesta a la muerte, / que es lo más peludo que hay”. Al margen de su contenido temático, este olvidado acto de poesía gauchesca, aunque menor, permitiría revisar la posición del *Lázaro* y de Gutiérrez en la serie de la poesía romántica argentina.<sup>43</sup>

### *Olegario V. Andrade: el jinete del vacío*

La encrucijada en la que se sitúa la poesía de Olegario V. Andrade (1839-1882) tiene su escena iniciática en un episodio biográfico de su infancia. Había nacido en Brasil: sus padres emigraron allí lue-

go de los hostigamientos unitarios a la provincia de Entre Ríos, donde vivían; en 1845 regresaron y ambos murieron en 1847. El 9 de julio de 1848, a los nueve años, Olegario pronuncia un discurso en un acto escolar en Gualeguaychú. El coronel Rosendo Fraga, en representación del entonces gobernador Urquiza, se interesa por ese chico que nombra la patria con enorme elocuencia, y le escribe al jefe entrerriano: “Me tomo la libertad de recomendar a la consideración de V.E. al joven Olegario Andrade, que lució tanto en la alocución que pronunció. Es huérfano de padre y madre y sin ninguna clase de recursos para continuar con su educación, con la que promete grandes esperanzas”.<sup>44</sup> De inmediato, esta escena dickensiana de las grandes esperanzas depositadas en el huérfano deriva en su honroso cumplimiento: con una beca de la gobernación Andrade ingresa en 1851 al Colegio Nacional de Concepción del Uruguay. Entre sus discípulos se cuentan Julio A. Roca, Eduardo Wilde, Victorino de la Plaza, Salvador María del Carril. En agosto de 1856 hay un certamen literario celebrado entre los alumnos para obtener el premio de Literatura y Elocuencia. Lo gana Andrade, con una composición dedicada al general Urquiza, titulada “Mi Patria”. Comienza hablando de los vientos contrarios que azotan la frente del poeta y del impulso de su ambición, “batiendo cual cóndor las alas” en un primer ensueño de la voluntad de elevarse, que no sólo parece buscar el aire puro de la Idea, sino también el ascenso social:

Yo, joven nacido con alma de fuego,  
levanto a los cielos mi férvido ruego  
mecido en las alas de un sueño de amor;  
y ahogando un instante mi ardiente suspiro,  
repita mi acento con trémulo giro:  
¡del pueblo de Mayo seré trovador!

Luego se suceden las imágenes de un caos originario: las olas de un mar embravecido, moles que se desploman, relámpagos, volcanes, terremotos. Esas convulsiones tectónicas alegorizan la colisión de los siglos: uno que muere, otro que nace. De ese nuevo tiempo se elevan los guerreros del nuevo mundo, Bolívar y San Martín. Llega la hora en la cual los veteranos guerreros de España, que se lanzan a la reconquista, no pueden vencer al pueblo que se levanta cubierto de laureles. Hay páginas sangrientas del pasado que inflaman el recuerdo y corresponden

<sup>42</sup> Sobre la constitución del género, ver Josefina Ludmer *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Perfil, 2000.

<sup>43</sup> Rafael Alberto Arrieta, “La poesía de la generación del ochenta”, *op. cit.*

<sup>44</sup> Ver Eleuterio F. Tiscornia, “Vida de Andrade”, en Olegario Víctor Andrade, *Obras poéticas*, Estudio y texto, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1943. Todas las citas de Andrade corresponden a esta edición.

al libro de la historia. Hay arcanos del tiempo en los que nadie puede asomarse. Y hay instantes en los cuales se precipita el tiempo del héroe, cuando "el ángel del futuro" tiende las alas blancas, los pueblos sueñan un destino de gloria y las discordias cesan. El héroe, último eslabón en esa continuidad cósmica de historia y destino, tiene un nombre: Urquiza. El poema finaliza con una apelación: "¡Miradlo! cómo eleva su frente majestuosa, / cual genio que protege la paz y libertad; / ¡Miradlo! es el emblema de una época gloriosa, / blasón inmarcesible de la futura edad". Aquí se insinúa todo el proyecto poético de Andrade y comienza la fábula del poeta estatal: de un cierto arribismo a la estética de las alturas.

Interesa ver en paralelo la constitución del sujeto lírico en Ricardo Gutiérrez y Olegario V. Andrade —que la crítica ha reunido a menudo por su situación generacional, como los poetas de la segunda generación romántica o los poetas del 80—, porque en cierto modo su punto de llegada es análogo.<sup>45</sup> El sujeto doliente de Ricardo Gutiérrez, que es el sujeto de la conciencia individual cada vez más desafectada de la vida terrestre, encuentra en *El libro de las lágrimas* no sólo su condición de alma sino también su morada en una patria universal y celestial: "Patria es palabra de ambición y guerra: / si te oyes preguntar: '¿cuál es tu patria?' / dirige al cielo tu inocente mano / y la infinita bóveda señala". Ese sujeto lírico es, como vimos, un ser desencarnado que, luego de su poético oficio de difuntos, logra su eterna duración en el más allá, lejos de toda referencia, pura enunciación lírica. En el poema ya no hay siquiera las huellas de un mundo en el que viven las cosas concretas: el yo es un alma, una forma vacante de carnalidad encaminada hacia su propia idealización, en la que los hábitos perceptivos se reducen a puras sensaciones sin cuerpo visible: el sujeto oye súplicas, gime de dolor, se abrasa de sed, solloza, exhala sus perfumes, se oculta y se desvanece. "Sólo es verdad el cielo —escribe Gutiérrez—, última patria".

El sujeto de Andrade se inaugura en el mismo punto en el cual el de Gutiérrez se exilia de la intimidad terrestre, para ganar también las alturas. Pero, como reza el comienzo de su poema "Mi Patria", ahoga el suspiro, el doliente murmullo —es decir, los síntomas del intimismo romántico— y, en cambio, cede a la "ambición" de la patria histórica, aspira a ser no sólo un trovador de la estirpe de Mayo, sino también el

<sup>45</sup> Sobre los poetas que nos ocupan, además de los clásicos textos de Ricardo Rojas y los ya citados de Rafael Alberto Arrieta en sus respectivas historias de la literatura argentina, véanse los capítulos de Beatriz Sarlo Sabajanes: "La segunda generación romántica: Gutiérrez, Andrade" y "Los últimos románticos", en *Historia de la literatura argentina*, I, op. cit.

cantor primero de la Confederación. A tal punto es coherente su proyecto, que sus poemas intimistas desembocan en una doble convicción: la de una firme voluntad de ocupar el lugar público del vate de la patria y, cuando esta posición fue conquistada, la de una certeza para percibir que todo recuerdo, por conmovedor y personal que sea, es un lugar en el que el sujeto íntimo se anonada como individuo. En el final de "La vuelta al hogar", de 1877, coetáneo de "El nido de cóndores", se lee: "¡Ah! todo está como entonces, / los sauces, el cielo, el río, / las olas —hojas de plata / del árbol del infinito. // Sólo el niño se ha vuelto hombre, / y el hombre tanto ha sufrido, / que apenas trae en el alma / ¡la soledad del vacío!"<sup>46</sup>

Así, en esa vacancia del poeta intimista nace, como un acto de la voluntad, el poeta estatal por antonomasia: su inicio simbólico ocurre en la escuela y el destino final de sus poemas se reproducirá durante décadas en las lecturas de las instituciones escolares argentinas. Y si su sostén primero se lo debe a Urquiza, su honra postrera será también proporcionada por un poder oficial: hoy suena extravagante que una Ley del Congreso Nacional autorice al Poder Ejecutivo, en 1884, a editar los escritos de un poeta, pero el hecho ocurrió cuando dos antiguos condiscípulos de Andrade estaban en el poder: Roca era presidente y Wilde su ministro de Justicia e Instrucción Pública. Finalmente, en 1887, cinco años después de su muerte, se editan sus *Obras Poéticas*, "en publicación ordenada por el Excmo. Gobierno Nacional". Este destino, a la vez poético e ideológico, irritó a Ezequiel Martínez Estrada, que escribió una elaborada imprecación. Según él, Andrade había remozado los contenidos de *La lira argentina* que exaltaban la gesta de Mayo como un verdadero anacronismo poético, había retornado a la nostalgia de la Independencia de los proscriptos como mera repetición, había dado vigencia a formas coloniales caducas bajo la apariencia del patriotismo, que así transformaba en una mera ficción.<sup>47</sup>

Este poeta, orgánico para Martínez Estrada, fue percibido, por el contrario, como el poeta nacionalista de la Confederación, que se opuso con fervor a las desafortunadas políticas de Buenos Aires. Su manifiesto "Las dos políticas", de 1857, que se opone al elitismo liberal porteño; sus poemas a Paysandú y al asesinado Ángel Vicente Peñalosa, el Chacho (a quien llamó "¡Mártir del pueblo! Víctima expiatoria, / inmolada en el ara de una idea"); su militante oposición a Mitre y a Sarmiento en favor de los intereses provinciales, lo convirtieron en uno de

<sup>46</sup> Olegario V. Andrade, "La vuelta al hogar", op. cit.

<sup>47</sup> Ezequiel Martínez Estrada, "Andrade", *Para una revisión de las letras argentinas*, Buenos Aires, Losada, 1967.

los voceros de aquella ficción orientadora llamada "nacionalismo", en su variante federalista y progresista, y asimilada a la Confederación como un "proyecto nacional olvidado".<sup>48</sup>

Pero Martínez Estrada había advertido dos rasgos evidentes: la reposición de héroes nacionales como encubrimiento de un vacío y la recurrencia de un pasado inmovilizado en la gloria para dar sustento al mito del progreso. Que estos rasgos importen una ideología en el fondo utilitarista y finalista, que Andrade haya resuelto el conflicto de Echeverría entre lo público y lo privado con la represión de uno de los términos, que haya transfigurado el sujeto del dolor y del deseo en un titánico rehén de lo colectivo y de lo universal, no disminuyen el gigantismo cívico de su enunciación lírica. El modelo de ese gigantismo fue, por cierto, Victor Hugo, especialmente el de *La Légende des Siècles*: "¡Todo lo tienes tú! Todo lo fuiste: / profeta, precursor, mártir, proscrito. / Gigante en el dolor", escribió sobre él en su poema "A Victor Hugo" y tradujo "Stella", donde se lee la dinámica del vuelo: "¡Arriba! labrador del pensamiento". Y así como el poeta se agiganta y asciende, la audiencia se alza, también es numerosa y el escenario monumental: sus interlocutores son las razas, los hijos de la aurora y su proscenio es el cielo.

Andrade aprendió la lección de Hugo: lo subversivo se corporiza en lo prometeico o, como la llama, "la raza prometeana", y en los nombres heroicos suele conjurarse el caos original.<sup>49</sup> Nada costaría reconocer aquí una alegoría poética de las luchas sociales y políticas que protagonizó Andrade, pero ello volvería el poema un mero caso, un documento para historiadores. Es preferible describir aquí su contenido imaginario. Es así como Prometeo, figura engendrada en el caos, se desapega del caos y lleva a cabo su rebelión. El sujeto imaginario no se dinamiza en el dolor individual, sino en la lucha colectiva: toda privacidad, en este escenario olímpico, se vuelve irrisoria. Por ello, sobre esta ausencia de subjetivismo intimista se inscribe el significativo colectivo del titán, del héroe, del ideal: sus nombres son Victor Hugo, Prometeo, San Martín, la Atlántida. Así, todos —el Poeta-profeta, la raza "prometeana" de los pensadores inmortales, el héroe guerrero, la raza latina de "Atlántida"— son designados por el nombre que encu-

bre aquel vacío del yo íntimo, el cual, por otra parte, potencia lo comunitario. Por eso, en Andrade el nombre será índice del monumento poético, el conato de la historia en la memoria colectiva: "No morirá tu nombre, / ni dejará de resonar un día / tu grito de batalla", escribe sobre San Martín. Y todo el poema funciona así como una gran aposición del héroe nominal de la patria.

En su poesía, la potencia del nombre heroico es tan profunda que a veces, como en "El nido de cóndores", el propio San Martín no es mencionado sino con el deíctico: "¡Es él!", "¡Éste es el grande!". De ese nombre, que al ser tácito suma grandeza, depende todo el dinamismo de las imágenes de Andrade: el "insondable afán del infinito" se materializa en torrente, lava, viento, tumulto, onda, tempestad, hondonada, océano, borrasca, relámpago. La expansión del sujeto romántico en la inmensidad horizontal se vuelve así ascensional y el vacío se dilata en abismo. Su destino final es el vértigo. Por ello la imagen del nombre, como centro sémico del héroe que desplazó el yo íntimo, no es ahora la figura que cabalga en la extensión del desierto o que se lanza al mar, sino la que lo hace en la intemperie de la cumbre, como un jinete del vacío.

Es probable que la poesía de Andrade, propicia para ser leída en voz muy alta, fuese, como decía Martínez Estrada, "vanilocuente". Aunque Eduardo Wilde ya había ironizado sobre ello en "Prometeo y Cía.", la fe patriótica de Andrade se transmitió en los arquetipos nacionales. Su mal de alturas está presente en la elevada construcción institucional de lo patriótico, en el orden sublime del héroe y del prócer, en la alta idea de la raza predestinada al pensamiento —desde la poesía nacionalista de Leopoldo Lugones, que le debe mucho, hasta la idea pétrea alzada al cielo de un Monumento a la Bandera, las estatuas ecuestres y los coros escolares. Antes que un nacionalismo finalmente inconcluso, su imaginario articuló por décadas la retórica de la nacionalidad argentina.

### *Carlos Guido y Spano: el estro armónico*

Acaso el más célebre poema de Carlos Guido y Spano (1827-1918) es su canción fúnebre al Paraguay arrasado por la guerra, la "Nenia", que comienza:

En idioma guaraní,  
una joven paraguaya  
tiernas endechas ensaya  
cantando en el harpa así,  
en idioma guaraní:

<sup>48</sup> Ver Nicolás Shumway, "Raíces del nacionalismo argentino. Parte I", *La invención de la Argentina. Historia de una idea*, Buenos Aires, Emecé, 1993; Fermín Chávez, *La Confederación. Un proyecto nacional olvidado*, Buenos Aires, Crisis, 1976.

<sup>49</sup> "El lenguaje de Victor Hugo contiene el fantasma de la universal subversión [...] El lenguaje se ofrece en el mundo de Hugo como el caos y, asimismo, lo que nos libera del caos." Jean-Pierre Richard, "Hugo", *El romanticismo en Francia*, Barcelona, Barral, 1972.



¡Llora, llora *úrutaú*  
en las ramas del yatay,  
ya no existe el Paraguay  
donde nací como tú!  
Llora, llora *úrutaú*.<sup>50</sup>

El aire sentimental pretendía evocar la reserva íntima del despojo; la nota del ave y del árbol, con su vocablo extranjero, una ilusoria cercanía al país devastado. Lucio V. Mansilla, ante semejante despliegue de sentimiento, no ocultó su elegante y cínica sorna: en una de sus *causeries* le explica con detalle por qué el *úrutaú* no es bello ni llora, que el yatay no tiene ramas y que existe Paraguay; pero reconoce la potencia inventiva del poema para "hallar eco en muchos corazones".<sup>51</sup> Carlos Guido y Spano le respondió en una carta fechada el 7 de enero de 1879, en la que le indica que el pájaro es "un símbolo, una corvidea alegórica, y lo has tomado por un simple avechucho. Tiene su leyenda, que te la podrá contar junto al fogón de leña verde, alguna vieja entendida en brujerías y consejas. Son cosas de la noche y del monte". Luego le refiere dos historias, dos contextos inmediatos para su *úrutaú*: en ambos el pájaro se niega a cantar. En la primera, el pájaro "se dejó morir de puro soberbio y puro triste". En la otra el *úrutaú*, obsequiado a su propia hija por un caballero inglés, permaneció en silencio durante tres meses y finalmente murió. El relato bordea lo irrisorio o deriva hacia la ironía o la cita, cuando Guido y Spano lo compara con el *passero solitario* de Leopardi. Y de pronto el texto se vuelve asertivo: "[La joven paraguaya de mi "Nenia"] no vio sino ruinas y desolación en torno suyo, y creyó que aquella [nación] estaba muerta para siempre. [...]. Sí, amigo, Paraguay quedó bien muerto".<sup>52</sup>

La carta que comenta la "Nenia" permite observar, antes que la eficacia poética, los presupuestos estéticos de su enunciación. El sujeto de Guido y Spano, en su oscilación entre lo autobiográfico y lo histórico; tiende a privatizar la vida pública con la fuerza normativa, purificadora, del buen hogar burgués y estetizarla con la fuerza armónica del arte. El pájaro forma parte de la leyenda, del relato de la guerra y de la so-

cavada paz familiar. También, como un signo aislado en su extrañeza, pertenece a la eufónica lengua guaraní: todos esos rasgos se reúnen en la "Nenia". Así se produce en la poesía argentina ese desplazamiento imaginario del cóndor de Andrade que celebra al guerrero mítico de la Independencia, hacia el *úrutaú* de la "Nenia" que llora la destrucción de la guerra mitrista. Arte de pájaros, del cóndor al *úrutaú*: el comentario parece un chiste, pero en su *Carta confidencial*, el propio poeta se distanciaba de la estética heroica y la egregia ave de Andrade:

Mi numen era frío, medurado, impasible [...] siendo incapaz de remontarse a los picachos de los Andes, para conversar familiarmente entre sus riscos helados con los cóndores, pájaros de cuenta si los hay, y sobre todo, patriotas a macho, sobre las cosas pasadas de América, de que los muy tunos no han olvidado el menor incidente.

La *Carta* autobiográfica de Guido y Spano, que precedía los ensayos de *Ráfagas* (1879), incluye una descripción de su lírica, al modo de un manifiesto que, con toda intención, se distancia sarcásticamente de la estética romántica que lo precedió.

El dinamismo del sujeto lírico ya dejó de ser para Guido y Spano el de la agónica expresión del dolor, el del peregrinaje de la proscripción bajo la nostalgia de Mayo, el del vuelo espiritual hacia la patria inmarcesible del cielo, el de la elevación hacia el pasado del mito nacional. Su destino final será la consagrada quietud. Su horizonte es ahora del todo terrestre; su tiempo es el luminoso presente, o el pasado inmediato, raramente el dorado porvenir; su conquistado ejercicio es el ocio; el grano de su voz tiende al amable susurro, al medio tono, nunca al discurso altisonante. No hay salones donde inaugurar un dogma, no hay parlamentos que iniciar con facundia, no hay cadáveres de padres de la patria que lisonjear en voz alta. El interior del alma se transmuta en un interior con mobiliario exótico o en el hogar burgués donde se vive, y donde cesa para siempre el declinante desfallecimiento de la conciencia, en pos de un estado saludable y una larguísima existencia. Su ideal, cuando abandona la sencillez y la suavidad y la evanescencia, es la sublimación de la forma clásica, la medida apolínea, la pureza del relieve, la estatuaria —como lo prueban la serie de poesías griegas de *Hojas al viento* (*Libro lírico*). Mucho tiempo después pudo advertirse que en el horizonte de la poesía de Guido y Spano, que publicó *Hojas al viento* en 1871, se anticipaban los resplandores del modernismo —como en estos versos sobre la tierna Amyra: "El flamenco nadando en la laguna / entre el verde juncal, no es más gallardo: / espira un vago resplandor de luna, / tiene la fresca palidez del nardo". O bien: "El joyante cabello

<sup>50</sup> Carlos Guido y Spano, *Hojas al viento, Poesías completas*, Prólogo de Joaquín V. González, Buenos Aires, Maucchi Hnos., 1911.

<sup>51</sup> Lucio V. Mansilla, "Historia de un pajarito", *Entre-nos. Causeries del jueves*, Buenos Aires, Hachette, 1963.

<sup>52</sup> Carlos Guido y Spano, "Carta a Lucio Victorio Mansilla", *Autobiografía*, Buenos Aires, Hemisferio, 1954. Sobre la guerra en cuestión, en julio de 1866 Guido y Spano publicó en *La Tribuna* de Buenos Aires su artículo "El Gobierno y la Alianza", contra Mitre y la guerra del Paraguay. Ver Nicolás Shumway, *op. cit.*

ensortijado / desprende ¡oh bella! y el cendal de lino / vela apenas el seno alabastrino / a inefables caricias reservado".<sup>53</sup> Como un eco de los parnasianos franceses, la helada distancia del cuerpo femenino en la metáfora de lo escultórico supone una inmovilización de la sexualidad.

En la medida en que el yo lírico se ha afianzado, la inmensidad íntima ya no es el campo extendido de su energía expansiva, ni siquiera el eterno sinfín del paraíso, ni la abierta perspectiva de la idea: ni desierto ni cielo, ni mar ni cumbre. El mundo se diversifica y a la vez se hace más cercano: se puebla de objetos, que son signos, que son símiles. Entre ellos prima la armonía, la conciliación. Por ello, en la poesía de Guido y Spano, la mujer virginal es la figura que atrae una nueva mirada lírica. Lo que comienza a descubrir en ella no es el mundo sensible de la carne, sino el mundo relacional de las analogías.<sup>54</sup> Ese mundo armónico también es el familiar. No hay próceres en este orbe nuevo donde se empaña todo espejo heroico; la nueva figura es un buen burgués, un hombre honesto: "Latió en su pecho un corazón honrado: / no fue prócer, fue más, hombre de bien", se lee en el poema "At home".

La *Carta confidencial*, escrita a los cincuenta y dos años, revelaría, entre otros rasgos, un probable conflicto "a partir de la respuesta negativa de la realidad, es decir, desde el momento en que su fracaso como hombre de acción lo alejó definitivamente de una eventual emulación de la gloria paterna". Era la gloria del general Guido, héroe de la independencia, amigo personal de San Martín, y también funcionario rosista, cuyo pasado su hijo no cesará de justificar en su voluntario distanciamiento. Su afición poética, su humorismo y su defensa del *status* social constituirían para Guido y Spano "un refugio, un terreno en el que se volvieran sólidas las pautas de autoestimación".<sup>55</sup> Podría afirmarse que en la construcción de ese retiro se consolida la imagen del sujeto lírico como su más intrínseca proyección y, lógicamente, la *Carta confidencial* asimila el sujeto autobiográfico de la privacidad a las dulzuras del hogar de sus más conocidos poemas.

Esa confusión, que justifica la imagen pública del autor, consolida la autonomía del sujeto lírico, lo cual generó un efecto suplementario: paulatinamente la imagen de la vida privada y del refugio burgués, en

<sup>53</sup> Carlos Guido y Spano, "Ruego", *op. cit.*

<sup>54</sup> Así se lee en "Quince años": "Auréola luminosa / que Dios enciende y bendice / cálido oasis que invita / a soñadora molicie / entre la rosa fragante / y las violetas humildes, / cuando el rumor de las palmas / el susurro de los mimbres, / cruzan en lagos de plata / grupos de pálidas Willis. / Todo en ella es armonía, / todo canta, todo vive, / la ilusión y la esperanza / cual dos hermanas sonríen" (*op. cit.*).

<sup>55</sup> Ver Adolfo Prieto, *La literatura autobiográfica argentina*, *op. cit.* De este libro son los entrecomillados.

tanto modelo social, se volvieron públicos y la propia vida pública del poeta derivó en una exhibición, al principio involuntaria, de lo privado. Durante muchísimos años, el hombre vivió postrado y numerosas personas iban a visitarlo al pie de su cama: maestros, niños, funcionarios, políticos, intelectuales. Firmaba álbumes, componía poemas de circunstancias, brindaba consejos desinteresados. Las fotos de la época lo fijan en el lecho de enfermo, con la barba profusa y patriarcal del gran poeta recluido, desdibujado y blanco: Guido y Spano junto a su esposa abnegada, junto a su plácida hija, junto a un grupo de sacerdotes sonrientes. Cada vez escribiría menos, pero el yo romántico parecía retener en su cuerpo el aura que la sociedad le reconocía. Al día siguiente de su fallecimiento, *La Prensa* publicó estas líneas necrológicas: "Vivió el nonagenario en plena onda de ensueños, ajeno a todo positivismo circundante, extraño al tráfago moderno de su país, adicto a las viejas tradiciones, fiel al sonoro romanticismo de su mocedad".<sup>56</sup> La parálisis del cuerpo aumentaba junto con la gloria de su nombre; la vida, con la agencia del yo romántico, se volvía inadvertidamente una obra de arte.

### Rafael Obligado: el yo temporal

La poesía de Rafael Obligado (1851-1920), representa y solicita un final, no un principio, por más que se la vincule con una ideología del progreso. La noción de progreso no está presente en ella con el mismo valor que posee el porvenir para Echeverría —mera expresión del deseo— o para Mármol —profecía de extinción del dictador odiado. No asume tampoco el valor que tenía para Andrade, como un voluntarismo normativo de lo patriótico. Para Obligado el progreso no es el futuro: es el presente, el invasivo y todopoderoso presente de la vida nacional organizada, en el que las esferas pública y privada ya habían separado las aguas que la Revolución y las guerras civiles arremolinaron décadas atrás. El presente no tendrá todavía la fuerza de la ominosa actualidad que conjuraría el modernismo, pero ya daba lugar a una dimensión que hasta entonces no había aparecido en la poesía romántica argentina con toda su intensidad: la dimensión del tiempo. Obligado es el poeta de la temporalidad, como ningún otro lo había sido hasta entonces. El sujeto romántico ya no era un sujeto en ciernes: cincuenta años después del regreso de Echeverría, era un sujeto histó-

<sup>56</sup> La iconografía y la cita pueden verse en Pablo Fortuny, *Carlos Guido y Spano: poeta y hombre de bien*, Buenos Aires, Theoria, 1967.

rico desde el punto de vista de la estética, y un sujeto historizado desde el punto de vista del poema.

La autoconciencia del poema de Obligado es, por ello, explícita y se permite leer la poesía romántica argentina como una verdadera tradición, de la cual llegó a ser, en el curso de unos años, su triunfo y su elegía. Su triunfo, porque mientras Andrade celebraba en 1881 las cenizas del Libertador, mitificando al Héroe San Martín, Obligado realizaba una acción similar glorificando al Poeta Echeverría, como precursor de aquello que su poesía misma consagraba: "¡Poetas! ¡De la Patria es nuestra lira, / la inspiración sagrada / que en sed de gloria, al ideal aspira! [...] ¡Lancémonos nosotros, sus hermanos, / por la senda inmortal de Echeverría!"<sup>57</sup> Y su elegía cuando, treinta años después, en 1912, el progreso que había matado a Santos Vega alcanza al sujeto imaginario de la poesía romántica. Lo retrotrae, paradójicamente, al espacio de un dolor que ya había dejado de sublimizar aquella energía expansiva de la imaginación, para transformarse casi en un rezongo, un personal sollozo de invierno:

Porque llamáis al derribar, progreso,  
progreso al golpe de esa garra fría,  
por cuanto muere y cuanto amé, por eso,  
os echo a todos la protesta mía.

¡Salud!... La Patria, de un glorioso abismo  
surge, y pide a sus bardos nuevo canto...  
Pero yo, en lo más hondo de mí mismo,  
siento la honrada ingenuidad del llanto.<sup>58</sup>

En 1881 el yo romántico que se había anunciado en 1831 se realizaba plenamente en la poesía de Obligado. Por ello su "Echeverría" es un poema crítico, pues hace explícito aquello que cincuenta años atrás era un ejercicio de la voluntad y recupera todos los tópicos que definían el incipiente yo romántico. Juan María Gutiérrez ya había publicado las *Obras completas* del lejano maestro y así era posible compulsar su genuino valor. En "Echeverría" aparecen los rasgos de aquel imaginario en ciernes: el desierto que será inmensidad íntima, espacialidad poética

en la cual se expande la fantasía del corazón; también aquella figura característica de Echeverría, como símil de la imaginación creadora expansiva desde el centro del vacío, la del jinete que corre en la pampa abierta. Allí están las poéticas del deseo y del dolor, que Obligado feminiza —en una serie que había sido muy masculinizada, y donde las figuras femeninas solían ser, casi exclusivamente, la inmóvil representación de lo sublime. Las feminiza, no sólo porque no perduraba el Don Juan de la obra a la que Echeverría se había consagrado en sus últimos días, sino porque ya podía prever que en un canon de la literatura nacional deberían entrar *La cautiva*, "La diamela" y *Los consuelos*. El sujeto de la lírica romántica ya no se construye: se perfecciona.

Obligado, pagado su tributo a Echeverría, retoma todos los motivos de la tradición poética romántica que se construyó a lo largo de varias décadas y, como en una fuga musical, los exalta y concentra, pero también los aparta y clausura. Así ocurre ya en su temprano poema "La Pampa", de 1872. En su primera parte el sujeto imaginario se lanza sobre el desierto, pero esta vez no encarna en un jinete veloz, sino que es un alma enardecida, que se vuelve animal, viento, delirio, vértigo. En la segunda parte, el tiempo ha modificado el paisaje: cae la tarde. A la imaginación dinámica y deseante sigue una melancólica fantasía del reposo: la inmensidad es un ensueño de quietud y la mirada anhelante "como el ave en el mar, sin rumbo vuela". Mirada y visión: el desierto se vuelve una vez más el plano en el que se proyectan los fantasmas y las quimeras, el aquelarre del corazón. Y otra vez el dolor purificador sublimiza las imágenes hasta fijar la vista en el misterio de la divinidad: de la expansión del deseo al éxtasis de la idea. La tercera parte es nocturna. La pampa, vórtice de sombra y concentración del vértigo, es exaltada por "el Genio colosal de las tormentas".

En los mismos años en los que aún escribía Andrade —el poema data de 1872, también el año de *La ida*—, se reiteran las visiones soberanas, el aire prometeico, el Calvario y el Oriente, "el Dios del Sinaí sobre los Andes". Lo que en Andrade es un logro último, en Obligado sólo es una cristalización de motivos para construir el yo romántico como totalidad: "¡Es vida, es trueno, es luz, es fiebre, es fuego!".

Desde el comienzo, la continuidad temporal abruma el imaginario romántico de Obligado. Auroras y noches se alzaban en los poemas de sus predecesores, definidas en la luz o en la negrura; en los de Obligado abunda la luz crepuscular, la doradura que exalta la inmensidad del desierto antes de hacerlo desaparecer en el foso de las estrellas, las horas pasajeras de la rotación terrestre: el tiempo de las imágenes siempre debe sugerir la sucesión, nunca la mera actualidad. O, en todo caso, asegurar la suspensión atemporal de lo legendario, como en la serie de *Legendas argentinas*, donde la poetización fantástica de las fábulas autó-

<sup>57</sup> Rafael Obligado, "Echeverría", *Poesías*, Prólogo de Carlos Obligado, Buenos Aires, Jackson, 1953.

<sup>58</sup> El poema "Protesta" comienza: "La pampa de mis cantos ya no existe; / con el salvaje se extinguió el desierto" y habla de la muerte de la "desnuda poesía / del alma sin hogar de Santos Vega", *op. cit.*

tonas —“Santos Vega”, “La Salamanca”, “La mula ánima”, “El yaguarón”, “El cacuí”, “La luz mala”— supone un cruce entre la memoria y el presente. Una vez más la temporalidad se encarna en lo atemporal y lo precipita en la hora veloz del progreso —a la inversa de Andrade, que alegorizaba el pretérito y lo detenía en la historia universal. La luz mala que perciben con horror los paisanos, en el humo y el estrépito, es la luz del tren, “la veloz locomotiva” que atraviesa la pampa en 1883; el antro oscuro de la Salamanca es dinamitado por los obreros para abrir el “túnel magnífico / a la audaz locomotora, / al nuevo, excelso vestiglo” en 1893.<sup>59</sup> Sería ridículo, si no fuera un signo de los tiempos.

Por cierto, la mayor exaltación de la elegía es el célebre “Santos Vega”, el payador que es vencido por Juan Sin Ropa, y que Mitre había cantado el primero en 1838.<sup>60</sup> Juan Sin Ropa llegaba a desafiar al cantor legendario, como “un jinete que se acerca / a la carrera lanzado”. Pero ahora ese veloz dinamismo no se corresponde, como en el *Lázaro* de Gutiérrez, con el deseo fogoso del payador lanzado hacia su ostracismo feroz, sino con una promesa de prosperidad que finalmente lo matará: el desierto se poblará de ciudades y morosos pabellones, de alambrados, de trabajo fecundo conjugado en futuro obligatorio. En el himno del payador resuenan los lugares comunes de la poética doliente del ya tardío romanticismo; en el canto de Juan Sin Ropa se modula lo nuevo, lo no escuchado, lo inaudito. Santos Vega se retira para morir, es decir, para enmudecer y entonces el rasgo demoníaco del gaucho de Gutiérrez cambia de signo: ahora Juan Sin Ropa representa lo satánico, el progreso como energía avasallante.

Es probable que la profunda interiorización alcanzada en este sujeto romántico haya dado lugar a la aparición de las cosas, a una añoranza de objetividad. Ya no hay una abstracción del mundo sensible: se lo recorre con una mirada ávida. El sujeto es tan hipertrofiado ahora que el mundo exterior puede existir como su objeto dialéctico, no como su espejo, porque su vida interior ya lo contiene todo. Y el mundo de los objetos, en su vívida diversidad, habita el imaginario de Obligado y hasta puede volverlo prosaico. Los poemas se multiplican en un minucioso universo descriptivo: hojas de árboles que brillan, cercetas y ánades azules, una canoa pequeña y blanca con filetes negros, la abeja errante del camuati, los parrales frescos y umbrosos, el lecho polvoriento de un

<sup>59</sup> Ver “Leyendas Argentinas” en Rafael Obligado, *op. cit.* Los poemas fueron compuestos entre 1881 (el Primer Canto del “Santos Vega”, por ejemplo, llamado “El alma del payador”) y 1905.

<sup>60</sup> Ver Antonio Pagés Larraya, “Santos Vega, mito de la pampa”, *Universidad*, 50, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1961.

río. Pero la imaginación, enfrentada al mundo de las cosas mundanas, comienza a percibir, no la lejanísima y sublime armonía, sino el acucioso despliegue de las semejanzas. El sujeto imaginario ya puede descubrir en el mundo la mutación de las metáforas. Éstas no se localizan todavía, junto con la rima, en el centro del sistema poético, como en el modernismo de Lugones, pero ya se multiplican como un enemigo rumor para el yo romántico: el sol suelta su corona rota al mar, el eco resuena el lenguaje de las hojas, un rosado destello se derrama sobre una sien de armiño, un velo azul se desgarras como niebla.

La subjetivización lírica romántica llega así a completarse, a tal punto que Obligado ya no necesita fundamentarla en escritos autobiográficos, como tempranamente lo había hecho Echeverría, y como aún debía justificarla Guido y Spano. En la poesía de Obligado el sujeto imaginario ya puede enunciar un poema titulado, literalmente, “Autobiografía 1856-1885” y el autor puede declarar al mismo tiempo: “Tengo la felicidad de carecer de biografía, a menos que pueda llamarse así al insignificante drama íntimo de un alma encerrada en un hogar honesto, de hábitos antiguos y suficientes recursos materiales para ser independiente”.<sup>61</sup> Se advierte así la parábola que define el yo romántico de la poesía argentina: en Echeverría el sujeto público debía retraerse para sostener con el discurso de la privada intimidad el vacío del sujeto imaginario; en Obligado el sujeto imaginario asume en plenitud todo el crédito de la vida privada para transfigurarla artísticamente —el pasaje, como quería Obligado, del carácter existente o inmediato, a las imágenes mediatas de una fantasía sublimada. Esa figura se arraiga en el tiempo, posee su historicidad. La lírica ya puede permitirse la nostalgia, el recuerdo, la memoria concreta de la experiencia vivida: el sujeto imaginario inscribe su propio nombre en la corteza de un árbol exterior.

El alma ya es fuerte. Y otro poeta, que surge de esta tradición y diverge de ella, optará por ese seudónimo como garante de una consolidada fortaleza: Pedro B. Palacios será Almafuerte. Y así como esta fábula crítica sobre el sujeto imaginario del romanticismo argentino comienza cuando el poeta Esteban Echeverría desciende de un barco en 1830, podría finalizar con el arribo de otro, extranjero, al mismo lugar.

En agosto de 1893 llegaba Rubén Darío a Buenos Aires y todo, de nuevo, habría de cambiar.

<sup>61</sup> Rafael Obligado, “Confesiones acerca de mis poesías”, *Prosas, op. cit.*

## Bibliografía\*

### Obra poética de Esteban Echeverría

*Elvira o la novia del Plata*, Buenos Aires, 1832.

*Los consuelos*, Buenos Aires, 1834.

*Rimas*, Buenos Aires, 1837.

*Obras Completas de D. Esteban Echeverría*. Con notas explicativas de D. Juan María Gutiérrez, vols. I-V, Buenos Aires, Carlos Casavalle editor, 1870-1874.

### Obra poética de José Mármol

*El Peregrino: Canto duodécimo*, Montevideo, 1846.

*Cantos del Peregrino: Cantos primero y segundo*, Montevideo, 1847.

*Armonías*, Montevideo, 1851.

*Poesías de José Mármol*, vols. I-III, Buenos Aires, 1854.

*Obras de José Mármol: Cantos del Peregrino. Poesías diversas*, edición de Juan Mármol, Buenos Aires, 1889.

### Obra poética de Ricardo Gutiérrez

*La fibra salvaje*, Buenos Aires, 1860.

*Lázaro*, Buenos Aires, 1869.

*Poesías escogidas (La fibra salvaje. Lázaro. El libro de las lágrimas. El libro de los cantos)*, Buenos Aires, 1878.

### Obra poética de Olegario V. Andrade

*Obras poéticas*, publicación ordenada por el Excmo. Gobierno Nacional, Buenos Aires/ La Plata, Jacobo Peuser, 1887.

### Obra poética de Carlos Guido y Spano

*Hojas al viento (Libro lírico)*, Buenos Aires, 1871.

*Ecos lejanos*, Buenos Aires, 1895.

*Poesías completas*, Buenos Aires, Maucci Hnos., 1911.

### Obra poética de Rafael Obligado

*Poesías*, Buenos Aires, Félix Lajouane, 1885. (Hay otra edición: *Poesías*, París, Quantin, 1885.)

*Poesías*, Buenos Aires, G. Mendesky e hijo, 1906.

*Poesías*, edición definitiva establecida por Carlos Obligado, Buenos Aires, 1923.

### Antologías

Juan María Gutiérrez, *América Poética. Colección escogida de composiciones en verso escritas por americanos en el presente siglo, con noticias biográficas y juicios críticos*. Valparaíso, Imprenta del Mercurio, 1846.

Juan de la G. Puig, *Antología de poetas argentinos*, vols. I-X, Buenos Aires, Martín Biedma e Hijo Editores, 1910.

\* Se consignan las primeras ediciones y las primeras compilaciones completas de las obras poéticas tratadas, sobre cuya base fueron establecidas las ediciones posteriores. Se agregan también dos antologías iniciales.