

La literatura del exilio en el Brasil en la época de Rosas

Tomo 2

Autor:

Amante, Adriana

Tutor:

Iglesia, María Cristina

2005

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

TESIS 11-9-18

v. 2

Cuarta parte

Poéticas y políticas del espacio

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Dirección de Bibliotecas

La relación de vuestro viaje es embelesadora, mi buen amigo;
me haría querer al que la ha escrito, aun cuando no lo conociera.

Jean Jacques Rousseau, *Julia o La nueva Eloísa*.

I liked the place ; I liked the idea of the place.

Elizabeth Bishop, "Santarém"

Gosto de sentir a minha língua roçar
A língua de Luis de Camões.

Caetano Veloso, "Língua"

1. Brasil o la nueva Eloísa

I Poéticas del espacio: topografías rousseanianas

Si el paisaje —para Denis Cosgrove y Stephen Daniels— es "una imagen cultural", un "modo de representación, estructuración y simbolización del entorno" no exclusivamente pictórico, incluyendo entonces los verbales (escritos u orales),¹ en la irrupción de la memoria del destierro de Juana Manso al contemplar la Bahía de Guanabara, se vuelve evidente también que "los paisajes pueden ser vistos como transformaciones de las ideologías sociales y políticas en una forma física", como sostienen James Duncan y Nancy Duncan.² De modo práctico, Juan Bautista Alberdi da una definición del paisaje (y particularmente del paisaje americano) al referirse a la diferencia entre Europa, que ya hastiado del viaje y ávido de noticias de su tierra termina pareciéndole insípida; y América, donde "la naturaleza impresiona como las obras-jefes de arte; la misma naturaleza es una *obra-jefe de Dios*; contemplar un paisaje es leer un romance de amor, es afectarse de ideas dulces y quiméricas", como celebra al acercarse a la costa de Río de Janeiro, ciudad a la que en unos días detestará como pocos.³

Por eso es posible que, a contrapelo de todas las vistas *naturales* de la entrada a Río de Janeiro, José Tomás Guido (que —no lo olvidemos— junto con su hermano Daniel ha venido al Imperio a acompañar a su padre para asistir a la coronación de Pedro II), en un texto ciertamente menor de la cultura argentina, dé una de las más interesantes imágenes de la naturaleza tropical y —probablemente— la más original vista de la entrada a la bahía. En una primera persona contaminada por la agudeza visual y la sensibilidad de su hermano Daniel, ante los morros que ningún viajero dejaba de describir y celebrar, allí donde todos se extasiaban con la contemplación de la naturaleza americana en su máximo esplendor, José Tomás ve que una de las montañas que rodean la bahía "tiene la forma de un gigante acostado; y la cara de ese coloso no es otra cosa que la de Luis XVI, cuya nariz borbónica es modelada por la prominencia de una roca".⁴ *Desnaturaliza* el paisaje en una operación que revela hasta qué

¹Denis Cosgrove and Stephen Daniels (eds.), *The Iconography of Landscape*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p.1.

²James Duncan and Nancy Duncan, "(Re)reading the landscape", in *Environment and Planning D: Society Space*, 1988, volume 6, London, Pion Limited, p. 125.

³Alberdi, *Impresiones y recuerdos*, p. 206-207 (subrayado en el original).

⁴José Tomás Guido, *Recuerdos del Janeiro*, p. 140.

punto la conformación del mismo es una intervención cultural. Al depositar su mirada sobre ese espacio lo moldea, no como una vista americana —como hace la inmensa mayoría—, sino a partir del concepto de monarquía europea. Metonimia cultural que deriva del motivo del viaje y que pone en evidencia las expectativas con las que llegan estos viajeros. La percepción es ciertamente conservadora, pero por eso mismo termina siendo —paradójicamente— la más original que ha dado un argentino sobre la bahía.⁵

"No es fácil comprender cuánto tiene de colosal y de magnífico la naturaleza en esta región y de qué galas ha decorado el Puerto de la ciudad imperial. La bahía es inmensa; dividida en diversos senos, que cada uno es una inmensa bahía. La entrada, guarnecida de hermosas islas, vestidas de palmeros hacia la parte de fuera, es estrecha y profunda; y toda la bahía está rodeada de cerros y sembrada de islas que, por lo común tienen una fortaleza cada una",

es lo que ve Florencio Varela, menos de un mes antes de que entren los Guido a Río de Janeiro. Más deslucida o desganaada que otras descripciones de la vista, Varela anota —sin embargo— otra rareza interesante:

"Desde que se pone el pie en tierra, se conoce que esta ciudad es un gran centro de civilización y de comercio; todo tiene en ella un aire completamente europeo: edificios, fuentes, movimiento, todo, menos la inmensa población negra, borrón que afea el lustre que en lo demás se ve. La ciudad está interceptada por cerros y eminencias en diversas direcciones, todos ellos poblados, sin estar, por eso, desnudos de su lujosísima vegetación, *de modo que ve Ud. realizados aquí los paisajes que ha visto de la Suiza*",⁶

le escribe a su amigo Gutiérrez. Florencio Varela apuesta a la mediación como una forma de la experiencia personal. Esto es: los paisajes *que habían visto* de Suiza es una experiencia de Suiza, que se anticipa al viaje a Europa que harán casi todos los intelectuales antirrosistas. En la relación personal con su amigo, la configuración estética de esa vista abona —por otro lado— la idea del paisaje

⁵La configuración neohelenista que hace Carlos Guido Spano ya la comentamos en nota 208 de la Tercera parte.

⁶Carta de Florencio Varela a Juan María Gutiérrez, Río de Janeiro, 16 de junio de 1841, *Archivo JMG*, tomo I, pp. 221 y 221-222, respectivamente (el subrayado es nuestro). Tanto para Florencio Varela como para José Tomás y Daniel Guido era la primera entrada a la ciudad que el enviado de Rosas ya conocía.

"como un proceso por medio del cual se forman las identidades sociales e individuales" y revela de qué modo "el paisaje *circula* como un medio de intercambio, un sitio de apropiación visual, un foco para la formación de identidad", como lo caracteriza J. T. Mitchell al atender al dinamismo del paisaje, que a la vez que es un espacio por el que nos movemos, él mismo se mueve entre un lugar y otro, tan claro en esta circulación epistolar que nos ocupa como en las imágenes (no sólo visuales) de libros a las que Varela alude y con los que sus contemporáneos han ido formándose.⁷

Ni Varela ni Gutiérrez visitarán *la Suiza*, finalmente; pero sí Alberdi, como vimos en la Primera parte. El viaje de éste a ese país en 1843 será fundamentalmente una peregrinación por la "topografía de la Nueva Eloisa". Como rito de iniciación que todo sudamericano va a realizar, Alberdi se inscribirá en una tradición prestigiosa al armar la lista de peregrinos ilustres que lo preceden (y lo enaltecen): "*Byron, Dumas, Hugo y Jorge Sand* han venido como yo a llorar en presencia de *Vevey*, de *Clarens* y de las tristes rocas de *Meillerie*".⁸

No sorprende que la entrada de su diario de viaje en la que cuenta sus "recuerdos de Suiza" esté dedicada a Miguel Cané, como si fuera una retribución por haberle hecho conocer la novela epistolar que Alberdi ha convertido casi en fetiche. Lo más interesante es lo que Alberdi cuenta finalmente en relación con la relectura de la novela, que es —en realidad— la recuperación de su propia vida (de la de él) en la época en que hizo esa lectura juvenil. Y, así, repasa su vida y sus relaciones a la luz del exilio, porque "nuestros comunes amigos, unos errantes en el mundo, otros muertos en los

⁷J. T. Mitchell (ed.), *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, pp. 1-2 (subrayado en el original). Mitchell enfatiza una propuesta interesante, que se condensa en la idea de proceso: la de considerar al paisaje como un verbo y no como un sustantivo.

Recién embarcado, Varela alude en su diario de viajes a su conocimiento libresco de Europa y al inevitable ajuste que tendrá que hacer entre lo que vea y lo que leyó, *topos* frecuente en los libros de viajeros sudamericanos al Viejo Mundo (cf. Florencio Varela, *Extractos de un diario de viaje a Europa*, p. 15).

⁸Alberdi, *Impresiones y recuerdos*, p. 167 (subrayado en el original). Ese tipo de series atrae a Alberdi, evidentemente, porque en el final de *Tobías o la cárcel a la vela. Producción americana escrita en los mares del Sud*, cuando haga una referencia a la verdadera cárcel del Chillon —de Suiza—, con la que compara su barquito a vela, contará su visita personal y el modo en que — invitado por la cuidadora del sitio— estampó su nombre: "En esa columna [...] está el nombre de Byron, claro y distintamente esculpido por él. A su alrededor y como formando aureola se ven los de Víctor Hugo y otros grandes poetas contemporáneos. Desde arriba hasta abajo, la columna está cubierta de nombres. Escribí en ella el mío por el lado de la sombra, que era el que le correspondía", se hace el humilde (en Juan Bautista Alberdi, *Páginas de juventud*, Buenos Aires, Jackson, s/f, p. 231).

campos de batalla, las pasadas dichas de nuestra patria, todo esto me viene al pensamiento leyendo las páginas de este libro de tan deleitosos recuerdos" (*Impresiones y recuerdos*, p. 168). Es interesante ver de qué manera se identifica no con Saint-Preux, sino con Julia (sobre todo si tenemos en cuenta que las cartas lo son de *los dos amantes*). Y es tal la identificación que siente con Julie d'Etange que se apropia de las cartas y las siente suyas, se cree con derecho a ellas y manifiesta su deseo de sustituir a la muchacha. Se considera autorizado a ello, después de la trama que ha urdido entre la novela y su propia vida errante: "Si *Julia*, tal como la describe Rousseau, hubiese existido y volviese hoy a la vida para leer sus cartas, no sentiría con más viveza el recuerdo de los pasados días de su juventud primera que los siento yo recorriendo estas cartas con cuyos correspondientes hemos vivido identificados, por decirlo así, tantos años de la primera juventud" (*Impresiones y recuerdos*, p. 168).

Hay un modelo para guiar el ojo de los románticos de todo el mundo: las topografías rousseauianas, configuradas en el viaje de Saint-Preux. Ya lo dijimos: si *Werther* enseñó a los románticos argentinos una forma de muerte o, mejor, un modo de desear la muerte; *La Nueva Eloísa* propuso el modelo de la pasión.⁹ A lo que agregamos ahora: *La Nueva Eloísa* propuso también una forma de experimentar la consustanciación con la naturaleza; y una forma de viajar, señalando —además— un itinerario.

Lo que se lee, lo que se ve: la literatura (la lectura) como una forma de la experiencia personal. Y a pesar de los libros especialmente escritos para viajeros (tan populares en el Viejo Mundo, y que los argentinos consumirán también), para los aspirantes a escritores románticos sudamericanos la literatura se convertirá en el mejor guía (en la mejor guía) de viajes. Por eso Alberdi le dirá a su amigo desde Suiza que "para hablarle mejor de estos sitios he querido leer de nuevo *Julia*". Entonces: releer cuando se viaja. O, mejor: releer *para* viajar.

La escena de los Alpes descrita por el maestro de la joven Julie no es sólo una de las escenas más leídas de la literatura universal. Se trata de una de las escenas más reescritas, en la que abrevaron todos los escritores románticos como piedra de toque para probar su pertenencia al movimiento. Y en esto, también a los demás países de Europa les tocó —como casi siempre a América— un papel de imitadora del modelo del escritor nacido en Suiza.

⁹Ver Primera parte de la tesis.

El asunto de la novela es más que conocido: la pasión desbordante entre Saint-Preux y Julie d'Etange los coloca en una situación inconveniente. En la primera parte de la novela, las cartas que se envían los amantes dan cuenta del fuego de una pasión que reiteradas veces intentan aplacar. La novela transcurre básicamente en uno de los cantones suizos: el país del Vaud. Pero por expreso pedido de Julie, Saint-Preux viaja para separarse de su amada. Ella le impone el viaje a su país natal (un viaje pendiente) como la primera prueba de amor, como si eso pudiera atemperar la pasión que los consume. Saint-Preux volverá a su tierra natal; pero —paradoja provocada por la ardiente pasión amorosa— va a vivir precisamente ese viaje de regreso como el verdadero exilio. Porque aunque el tema de la nacionalidad sea un punto importante en las opiniones que él va vertiendo en las cartas que conforman la novela, es el alejamiento de Julie lo que el joven maestro vive como verdadero destierro, mucho más que el hecho de estar fuera del Valais. Porque "yo, Julia, ¡ay! errante, sin familia y casi sin patria no tengo nada más que vos en la tierra y el amor lo llena todo para mí".¹⁰

Saint-Preux contemplará el paisaje de su tierra natal, y la iconografía romántica se condensará en estas imágenes:

"Quería meditar, y me distraía siempre algún espectáculo inesperado: ya rocas inmensas que pendían, como ruinas, sobre nuestras cabezas; ya cascadas altas y fragorosas que me inundaban con su espesa bruma; ya un torrente eterno que ofrecía junto a mí un abismo cuya profundidad no me atrevía a sondear ni con la vista."¹¹

Verticalidad, sublime, abismos, rocas como ruinas, profundidades, precipicios, naturaleza salvaje y naturaleza cultivada, y la propia admiración forman ya parte de los *topoi* de la literatura romántica. El paisaje de los Alpes visto por Saint-Preux ofrece un paisaje, sí; pero sobre todo, y fundamentalmente, el modelo de contemplación de la naturaleza que, aunque no exclusivo de Rousseau, a partir de él la cultura occidental no podrá ver sino a través de los ojos de su personaje. Y ya no importará tampoco que la topografía de los espacios descritos por un

¹⁰Jean-Jacques Rousseau, *Julia o la Nueva Eloísa*, Primera parte, Carta XXI, tomo 1, p.59. La síntesis de lo que siente Saint-Preux es ésta: "Sólo en dos regiones se ha dividido el mundo para mí; la una donde se encuentra ella, y la otra donde no está. Se ensancha la primera, cuando me alejo, y se estrecha a medida que me acerco, como si fuera un lugar adonde no llegaré nunca" (Cuarta parte, Carta VI, tomo 2, p. 30).

¹¹Rousseau, *Julia o la Nueva Eloísa*, Primera parte, Carta XXIII, tomo 1, p. 64. Esta carta condensa la famosa escena de contemplación de la naturaleza alpina.

observador romántico no sea como las empinadas montañas de Europa. También se alimentarán —como seguramente le sucedió a Florencio Varela— de la Suiza lacustre, con barcos y elevaciones que se distinguen en sus orillas, como el paisaje no alpino de la tierra de Rousseau que registra Alberdi,¹² y que se encargará de recuperar cuando describa a la Bahía de Guanabara como un "verdadero mediterráneo doméstico, más grande que todos los lagos de la Suiza unidos".¹³

II El hombre como medida

¿Qué se ve y cómo se ve durante el viaje? Se trata de la percepción del cuerpo del hombre (viajero, exiliado) como medida de todas las cosas, y de la subjetividad como escala perceptiva. A propósito de *La Nouvelle Héloïse*, Jean Starobinski describe muy certeramente la sensación del viajero que contempla, extasiado, la inmensidad del paisaje del Valais: "la sensación real agranda el espacio a la medida de su deseo".¹⁴ Porque lo que enfatiza Starobinski es la mirada del personaje sobre el paisaje, antes que las cualidades intrínsecas y autónomas del paisaje mismo. Es el alma del personaje la que proyecta valores en el entorno. Por lo tanto, lo colosal (lo desmesurado) no pertenece a la naturaleza sino al punto de vista: a una *cierta* mirada. Y eso vale también para José Mármol, que dice de la naturaleza de Río de Janeiro:

"No es el tamaño, pues; es la belleza de esas montañas, la variedad de sus formas ligeras y graciosas, su pintoresca vegetación que no cede jamás al influjo de las estaciones y que como un manto de flores cubre esas montañas que a cada giro del ojo ofrecen un panorama diferente y poético; es esa abundancia constante que rodea la naturaleza del Janeiro lo que ha movido el entusiasmo del Peregrino".¹⁵

En términos de Raymond Williams, lo que nos interesa pensar es

¹²Es necesario recordar que a la novela epistolar de Rousseau lo antecede el poema de Haller, *Les Alpes*, de 1750. Para la imagen lacustre de Suiza, ver Alberdi, *Impresiones y recuerdos*, p. 169.

¹³Alberdi, *Tobías o la cárcel a la vela*, p. 187.

¹⁴Jean Starobinski, *La transparence et l'obstacle*, p. 104.

¹⁵Mármol, *Cantos del Peregrino*, nota III al canto XI, p. 387.

"el observador autoconsciente: el hombre que no sólo está mirando la tierra, sino que es conciente de que está haciéndolo, como una experiencia en sí misma, y que ha preparado modelos sociales y analogías en otra parte para sostener y justificar su experiencia: ésta es la figura que debemos rastrear: no una clase de naturaleza sino una clase de hombre".¹⁶

Así pueden apreciarse las experiencias de estos viajeros argentinos por el trópico. Por eso, cuando Mármol se excusa anticipando las críticas que supone inevitables, porque puede resultar exagerada la descripción que hace de la belleza del Brasil, esboza una teoría al uso, tratando de entender el modo en que se percibe tanto la grandiosidad como lo novedoso. Todo recae en el viajero que percibe:

"la imaginación no mide las bellezas por el tamaño de los objetos [...]. La novedad de los objetos no está tampoco en su originalidad propia: está en la imaginación del que los contempla. [...] Y para un hijo de Buenos Aires, cuya mirada está habituada a sumergirse en los horizontes, atravesando la inmensidad de los desiertos sin encontrar más obstáculos que los accidentes de la atmósfera, son una novedad, sin duda, las montañas que hacen alzar su cabeza sobre los valles del Brasil".¹⁷

Mármol —como Echeverría o Alberdi— entra en una tradición romántica de los modos de mirar. En palabras de Saint-Preux: "la perspectiva de los montes, por ser vertical, hiere la vista al punto y con más fuerza que la de las llanuras, que sólo se ve de soslayo, huyendo, al paso que cada objeto oculta a otro".¹⁸ Se trata de la medida del hombre, que percibe la sublimidad de las verticales por contraste con la horizontalidad. El cuerpo como medida y la subjetividad como escala perceptiva.

En el canto III del poema de Mármol, cuando la nave del peregrino va bordeando su propia tierra, recupera éste la memoria del trópico para compararlo con la pampa. Así, se contraponen las imágenes de luz en "la tropical naturaleza hermosa" y de silencio en "la tranquila pampa". Feminizando los espacios, la tierra tropical es "la joven alegre que voluptuosa suspira", al

¹⁶Raymond Williams, *The Country and the City*, New York, Oxford University Press, 1973, p. 121.

¹⁷Mármol, *Cantos del Peregrino*, nota III al canto XI, p. 386.

¹⁸Rousseau, *Julia o la Nueva Eloísa*, Primera parte, Carta XXIII, p. 65.

tiempo que la pampa es "la valiente amazona indómita y atrevida". Trópico y pampa: dos escenarios, dos paisajes que le convienen a la lira del peregrino. En la "desierta pampa", "pájaros salvajes", potros que relinchan, álamos, sauces, ombú, el "recio pampero" y —destacados— aparecen la cabra, el toro, el potro, y el gaucho: "el rey del desierto jugando con su lazo", junto al cual se incluía —pero sólo en el manuscrito de 1849— a "la tribu errante del salvaje". En la configuración que hace Mármol, el trópico desborda de luz, de flores, cocoteros, piñas, tucanes, guacamayos, tigres y leones.

"Si en peregrina vida
por los etéreos llanos
las fantasías bellas
de los poetas van,
son ellas [las estrellas] las que brillan
en rutilantes mares,
allá en los horizontes
del cielo tropical.//
Allí las afecciones
se avivan en el alma,
allí se poetiza
la voz del corazón:
¡allí es poeta el hombre;
allí los pensamientos
discurren solamente
por la región de Dios!"¹⁹

En la exaltación de la naturaleza tropical, el alma del poeta se entusiasma y ve una relación estrecha entre poesía y trópico, en clara contradicción con lo que, en el canto primero, dijera acerca de que esa zona no era un lugar propicio para el desarrollo de su lira (vv. 201-202). Al despedirse de la tierra que lo cobijó, el peregrino le canta:

"¡Magnífico Brasil! Tú le has mirado
en sus tristes recuerdos sepultado
a las orillas de tu mar tranquila,
de lágrimas bañada la pupila,

¹⁹Mármol, *Cantos del Peregrino*, Canto III, ms. de 1849, vv. 206-221, p. 152. La diferencia con la edición de 1889 es mínima: en el verso 217, en vez de "la voz del corazón", se lee "la vida y el amor" y desaparecen los signos de exclamación (cf. p. 129).

fija del horizonte en los celajes,
o en tus bellos fantásticos paisajes, //
Te pronuncia un ¡adiós! ¿No ves? su lino
el *Fénix* desplegó, y al PEREGRINO
allá de Chile a los remotos mares
lo lleva con su amor y sus pesares.
El vio las cuerdas de su lira flojas
bajo tu sol de llamaradas rojas".²⁰

Pero el desborde de lirismo que tiene al describir el trópico en el canto tercero (fragmento *orientalista* que celebra y cita Sarmiento en sus *Viajes*)²¹ desmiente esa cuasi sentencia final, y revela cuán útil es el paisaje tropical para la constitución de una narración poética, algo que Mármol insistía en negar cuando se refería a las pocas posibilidades de acción que encontraba para los que combatían a Rosas en un país como el Brasil.²² Lo que sin dudas el paisaje del trópico no satisface es la necesidad de "sucesos [políticos] actuales", que alimenta la obra de Mármol.²³ A éste le cuesta salirse de la figura de poeta combativo con la que se identifica y lo identifican, lo que podría ser otro de los motivos —según Burlando de Meyer— de que se decidiera por el canto XII como primera publicación parcial del extenso poema, porque "este canto conserva el tono de poesía cívica con que había ganado fama a partir del Certamen en mayo de 1841 y, esclavo ya de su obra, era «el poeta de la maldición a Rosas»".²⁴

Evidentemente no para el sentido político de su poesía, pero ciertamente apto para la lírica, el trópico no deja de ser un paisaje estéticamente productivo, y su descarte o su incorporación están ligados al uso literario-político que se le da. Pero esos usos políticos de la literatura y del espacio concebido como nacional no son privativos del romanticismo argentino, como se hace visible — para no recurrir a inúmeros ejemplos europeos— en el romanticismo brasileño,

²⁰Mármol, *Cantos del Peregrino*, Canto I, ms. de 1849, vv. 191-202, pp. 70-71. Esta ficción trabaja sobre la elaboración de la primera partida de Mármol de Río de Janeiro, en 1844, a bordo de la *Rumena*. Sobre las despedidas, nos detendremos más adelante.

²¹Cf. Sarmiento, *Viajes*, pp. 71-72. Ver, también, la Tercera parte de nuestro trabajo, particularmente "El Oriente de América".

²²Recordemos cómo intenta convencer a Gutiérrez, que ya está en el sur del Brasil, que no les conviene quedarse en ese país (cf. Introducción).

²³Mármol, en Prefacio a la edición del Canto XII hecha en Montevideo en 1846, en *Cantos del peregrino*, p. 348.

²⁴Elvira Burlando de Meyer, prólogo a José Mármol, *Cantos del Peregrino*, p. 25. Ya tratamos la cuestión del modo de publicación del texto en la Introducción.

particularmente cuando sus escritores acatan el mandato del francés Ferdinand Denis. El emperador Pedro II también aprovechó e incentivó la aceptación de las propuestas de Denis porque lo ayudaban a generar la imagen del Brasil sólo naturaleza que le permitía mantener consolidada la unión, garantizando una imagen nacional única y sólida con la que identificarse.²⁵

El *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, publicado en París en 1826 por Ferdinand Denis (y a pesar de las reticencias de Gonçalves de Magalhães respecto de la *utilidad* de su trabajo), fue importante en el desarrollo de la constitución de una literatura y una historia de esa literatura (movimientos interdependientes para la fecha).²⁶ Un primer hallazgo, por parte de Denis, fue encontrar la manera de tratar a Brasil de manera —si bien conectada— independiente de Portugal, para dedicarle cien de las seiscientas páginas de su trabajo (teniendo en cuenta que el gesto es inaugural, la proporción no es desmerecedora). Respecto del Brasil, por donde viajó entre 1816 y 1819, Denis apuesta al joven emperador para el desarrollo de las letras y considera al país en una posición privilegiada en relación con el resto de las nuevas naciones latinoamericanas, ya que si bien ha sido colonia (sistema odioso para él), sintió menos rigor que sus pares hispanas, al tiempo que el traslado de la corona europea al territorio americano (con João VI) le ha aportado un gusto por las artes. Les pide a los brasileños que no hagan mitología, y define el espacio natural, esplendoroso y majestuoso, como la originalidad brasileña.²⁷

²⁵En ese sentido, podría compararse la operación que hace Pedro II (y que de modo brillante trabaja Flora Süssekind en *O Brasil não é longe daqui*), con lo que trabaja Derek Gregory en relación con las operaciones que realiza Vidal de la Blache, en su *Tableaux de la géographie de la France* (1833; 1875) componiendo, con los paisajes de los diferentes localidades o *pays*, un "coherente lienzo nacional", objetivo que identifica al geógrafo con el pintor y que puede relacionarse con el trabajo de Michelet en su *Tableaux de la France: géographie physique, politique et morale*, incluido luego en *Historia de Francia*, ya que para ambos "el poder sobre la naturaleza era sinónimo del poder sobre el espacio" (Derek Gregory, *Geographical imaginations*, UK-USA, Blackwell 1996, pp. 39-41).

²⁶Gonçalves de Magalhães cree que la consideración que hace Denis es incompleta y que sólo sirve para extranjeros (cf. "Ensaio sobre a História da literatura do Brasil", en *Nitheroy. Revista Brasiliense*, Nº 1, Paris, p. 135). Para ver la influencia de Denis en el primer romanticismo brasileño, ver también Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*, tomo 1, pp. 281-283 y tomo 2, pp. 11-13.

²⁷Sobre Denis, ver Flora Süssekind, *O Brasil não é longe daqui*, pp. 18 y 24, A. Candido, *Formação da literatura brasileira*, tomo 1, p. 282 y Luiz Costa Lima, *Control of imaginary. Reason and imagination in Modern Times*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, pp. 102-109. Para las relaciones y coincidencias entre Denis y Garrett, ver Ofelia Paiva, *A formação de Almeida Garrett*.

En estas formas de conceptualización de lo nacional, se pone en movimiento "la conciencia espacial o la imaginación geográfica" tal como la define David Harvey, la que:

"le permite al individuo reconocer el papel del espacio y el lugar en su propia biografía. [...] Le permite reconocer la relación que existe entre él y su entorno, su territorio [...]. Le permite también moldear y usar el espacio creativamente y apreciar el significado de las formas espaciales creadas por otros";²⁸

concepción que, por su parte, Derek Gregory pluraliza al abordar el estudio de diversas imaginaciones geográficas.²⁹ Podemos observar claramente esa pluralidad en las poéticas y políticas del espacio que ponen en funcionamiento los escritores románticos (y que —es evidente— funcionan a nivel individual, social y nacional).³⁰

III Políticas del espacio: la pampa y el trópico

En 1871, Juan María Gutiérrez considerará (en un artículo de su *Revista Río de la Plata*) la riqueza de los escritores de la América independiente —en contraste con la literatura española o la colonial—, ya que los del Nuevo Mundo "no eran de la opinión de Humboldt. No llevaban como éste, por compañero inseparable de su vida del desierto, en los climas del trópico, nada que se pareciese al precioso libro que inmortaliza el nombre de Bernardino de Saint Pierre".³¹ Lo que ha permitido —desgracia con suerte— que los escritores americanos tuvieran la oportunidad de ser originales, inaugurando una tradición. Sólo para ejemplificar, y con una mirada panamericana y no reducida al ámbito argentino, Gutiérrez recuerda: *La Cautiva*, de Esteban Echeverría; la "Oda al Niágara", de José María de Heredia; o la "Silva a la Agricultura en la Zona Tórrida", de Andrés Bello. La enumeración de Gutiérrez muy bien podría haber

²⁸David Harvey, *Social Justice and the City*, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 1975, pp.23-24.

²⁹Gregory, *Geographical imaginations*, p. xi.

³⁰En *O Brasil não é longe daqui*, de Flora Süssekind, tal vez se realice la primera incorporación latinoamericana del concepto de imaginaciones geográficas en el abordaje de la conformación de una cultura nacional.

³¹Juan María Gutiérrez, "Descripciones de la naturaleza de la América española", *Críticas y narraciones*, Buenos Aires, Jackson, s/f, pp. 26-27.

incluido el *Facundo*, pero es probable que siguiera considerando válidas las críticas que en su momento le había hecho a la pintura de los tipos bonaerenses que realizara Sarmiento en su texto de 1845.³² De todos modos, pese a esta significativa omisión, es indudable que no hay pintura más paradigmática de la pampa que ésta, al lado de la cual la de Mármol —por ejemplo— no podría medirse. Porque son precisamente las representaciones estéticas de Sarmiento las que más se avienen al interés de Gutiérrez por celebrar esas "imágenes que hablan, fotografías estampadas por el fuego de la imaginación en el alma conmovida de quienes aman y comprenden las maravillas de la pampa [...] (p. 32)."

Pero tal vez en ningún otro pasaje que en uno de Gutiérrez (incluido en el *Juan Cruz Varela*) puedan leerse tan crudamente las contradicciones y ambigüedades que les planteaba a los argentinos la pintura de un espacio que sabían propio, nacional y productivo ("nuestro más pingüe patrimonio", del que habla Echeverría), y que iba siempre asociado a la reacción política que les provocaban las escenas de barbarie que allí —sostenían— se desarrollaban. Adjudicándole el problema a la generación de Juan Cruz Varela, en realidad Gutiérrez no hace sino hablar desviadamente de la situación a la que sus propios coetáneos se enfrentaron:

"Era en su tiempo nuestra magnífica llanura una mansión de fieras, y los hijos de la ciudad apartaban de ella la vista por no encontrarse con la barbarie personificada en el gaucho, cuya influencia sobre la prosperidad del país no comprendían. Si dilataban el pulmón y sentían el bienestar físico que trae en sus alas el pampero, no reflexionaban cuán hermosas y poéticas debían ser aquellas inmensas llanuras en cuyos prados recogían las ráfagas los principios salutíferos y aromáticos que regeneraban la atmósfera de la populosa capital. Reservaban para el porvenir el goce de estos dones con que la naturaleza les había colmado, para la época en que el brazo del europeo transformase la llanura

³²Abordé esa cuestión en Adriana Amante, "La crítica como proyecto. Juan María Gutiérrez", pp. 171-176. Podría conjeturarse que la serie que Gutiérrez arma es de Ilrica, pero en la argumentación general no circunscribe la cuestión a ese género.

y la poblase a imagen y semejanza de las ciudades, con caseríos y con establecimientos fabriles".³³

Además, prolijo heredero de la revolución humboldtiana, topógrafo para más datos, Gutiérrez confirma la red de saberes que ha trabajado Adolfo Prieto en relación con la literatura de viajeros extranjeros en la conformación de la literatura argentina por parte de los hombres del 37, porque sostiene que es el conocimiento científico del terreno el que permite comprender la verdadera dimensión de las maravillas naturales.³⁴

Bien lo sabía Sarmiento, quien con sus lecturas desviadas, parciales o eclécticas podía abrir el capítulo que describe el aspecto físico de la Argentina —base fundamental para el desarrollo de su teoría sobre el problema de la extensión ("el mal que aqueja a la República Argentina", causa del drama nacional)—, no sólo con la atribución errada del epígrafe a Francis Bond Head, cuando la cita era de Alexander von Humboldt, sino —en un tono más acorde— con una lección de geografía a lo Malte-Brun, sobre la cual —en el párrafo siguiente— desplegaría el sanjuanino su inspiración poética para dar una de las más conmovedoras descripciones del espacio nacional:

"Allí la inmensidad por todas partes: inmensa la llanura, inmensos los bosques, inmensos los ríos, el horizonte siempre incierto, siempre confundiéndose con la tierra, entre celajes y vapores tenues, que no dejan, en la lejana perspectiva, señalar el punto en que el mundo acaba y principia el cielo".

Así remata Sarmiento una configuración del espacio nacional digna de Luís Vaz de Camões, ya que la del argentino sintoniza con esa inolvidable imagen lusitana del extremo occidental de Europa, "[o]nde a terra se acaba e o mar começa".³⁵

Sarmiento mismo sabía perfectamente que el "destello de literatura nacional" (p. 41) sólo podría producirse a partir de la descripción de esa

³³Gutiérrez, *Estudio sobre las obras y la persona del literato y publicista argentino Don Juan Cruz Varela*, pp. 508-509.

³⁴Respecto de la revolución humboldtiana y su influencia en la concepción de los espacios nacionales por parte de las literaturas románticas, ver Adolfo Prieto, *La literatura autobiográfica argentina*; dossier de la *Prismas. Revista de historia intelectual* 4, Buenos Aires, 2000; y la reedición del libro de Fernando Aliata y Graciela Silvestri, *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*, titulado *El paisaje como cifra de armonía*, Buenos Aires, Nueva visión, 2001.

³⁵Sarmiento, *Facundo*, p. 26, y Luís Vaz de Camões, *Os lusíadas*, Braga, Editora Ulisseia, 1997, Canto terceiro, estrofa 20, p. 123, respectivamente. La descripción de Sarmiento es más larga y siempre de la misma belleza que el fragmento que citamos.

grandiosidad natural y de la lucha entre la civilización y la barbarie. Como una de las más claras pruebas de la calidad de su *Facundo*, que —seguida quejándose en 1881— había sido más leído y alabado por extranjeros que por nacionales, recupera una escena de lectura rosista:

"El sesudo pero artístico italiano Pedro de Angelis, mostrándolo a los Guido Spano, con la cautelosa precaución del peligro de los seyanos en la corte de Tiberio, le decía, remeciendo el oscuro libro en sus manos, y vueltos los ojos hacia la puerta, por si acaso: «Esto se mueve, es la pampa; el pasto hace ondas agitado por el aire, se siente el olor de la yerbas amargas»".³⁶

En *Julia o La nueva Eloísa*, Saint-Preux señala: "Una extraña mezcla de naturaleza salvaje y de naturaleza cultivada exhibía por doquiera la acción de la mano del hombre, donde jamás se hubiera creído que éste hubiese penetrado".³⁷ Además de ser reflejo del alma del artista, la naturaleza y la conformación literaria de la naturaleza es —para los argentinos— una forma de pensar la política; ya sea porque la política encuentra una cifra en la construcción que ellos hacen del paisaje, o porque ellos construyen paisajes para revelar una política. Por eso se detendrán particularmente en la diferencia entre "naturaleza salvaje" y "naturaleza cultivada". Frente a la primera —como la pampa—, la prevención; frente a la segunda —el trópico—, el éxtasis.

En su primer pasaje por Río de Janeiro, en 1846, Sarmiento había coqueteado —en su percepción de la naturaleza tropical— con lo que Susan Stewart llama *tall tale* (podríamos decir: un relato hiperbólico, exagerado).³⁸

³⁶Sarmiento, "Facundo. Civiltà o barbarie. Versione all'italiano de F. Fontana", artículo que publica a propósito de la traducción del libro al italiano, en *El Nacional*, 22 de septiembre de 1881 (en *Obras completas*, XLVI, p. 231). Claro que no sólo *Facundo*, también en *Campaña* hay descripciones de la pampa, a la que Sarmiento ve por primera vez luego de haberla concebido con la ayuda del imaginario asiático en el libro sobre Quiroga. Cuando pisa el suelo pampeano, exclama: "¡A caballo, en la orilla del Paraná, viendo desplegarse ante mis ojos en ondulaciones suaves pero infinitas hasta perderse en el horizonte, la Pampa, que habla descrito en el *Facundo*, sentida, por intuición, pues la vela por la primera vez de mi vida! Pareme un rato a contemplarla, me hubiera quitado el quepi hasta hacerla el saludo de respeto, si no fuera necesario primero conquistarla, someterla a la punta de la espada, esta Pampa rebelde, que hace cuarenta años lanza jinetes a desmoronar, bajo el pie de sus caballos, las instituciones civilizadas de las ciudades. Echeme a correr sobre ella, como quien toma posesión y dominio, y llegué en breve al campamento del coronel Basavilbaso, a orientarme y pedir órdenes para el desembarco de mi parque de tipos, tinta y papel para hacer jugar la palabra" (Sarmiento, *Campaña*, pp. 138-139).

³⁷Rousseau, *Julia o la Nueva Eloísa*, Primera parte, Carta XXIII, tomo 1, p. 64.

³⁸Susan Stewart, *On longing. Narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*, Durham and London, Duke University Press, 1993, p. 93-103.

Narración desmesurada de la desmesura, la percepción de lo gigante intenta conjurar la mezquindad del recorte y no se resigna a la sinécdoque. Ensancha, entonces, todo lo que puede los límites de la palabra para construir un paisaje que se va de cuadro, desbordando. El *tall tale* —remarca Stewart— es el antípoda del aforismo, que significa —precisamente— "poner límites".

El *tall tale* acerca de la naturaleza tropical no condice con el deseo de Sarmiento de limitar la inmensidad sin asociación (sin sociedad) de la pampa argentina. A cada paisaje (y ya es evidente que no nos referimos solamente a un cuadro natural, sino también a las representaciones culturales de los hombres políticos) se le aplica una vara distinta con la que medirlos. Pero siempre parece estar el hombre como medida de todas las cosas. Y, en este caso, un hombre en particular: Sarmiento, que encarna como pocos al observador autoconsciente del que habla Raymond Williams.

Sarmiento acompaña el movimiento de la gigantografía natural con la grafía letrada de un desborde, si se trata de describir el entorno extranjero, como el de Brasil. Pero, si se trata de la pampa argentina, hay que poner límites, casi como una forma de una sentencia sintética y contundente: la pampa bárbara debe civilizarse. Pensando políticamente y no como los naturalistas viajeros, Sarmiento festeja que Pedro II domine la naturaleza agreste del trópico construyendo Petrópolis como colonia económica. Otra inflexión del límite y del control como formas posibles de práctica política. De la representación de la pampa como sinécdoque posible de la nacionalidad, los románticos harán un punto esencial de reconstrucción; o sea: para ellos, sólo de la desarticulación de ese espacio que existe —sólo de su disolución— podrá reconstruirse la nación que ellos pretenden. La *idea* de nación que ellos pretenden.

Una clase de hombre y no de naturaleza, habíamos dicho con Williams. La pampa, tal como está —por obra de Rosas, según la perspectiva opositora de los románticos argentinos—, solamente puede inspirar *tall tales* (relatos hiperbólicos) que describan la *monstruosidad* de la "barbarie americana" (ya no la belleza, como en el caso del Brasil). Siempre se trata de formas de la fabulación literaria, y de la fabulación política.

Y, en ese sentido, las escenas de descripción de la bahía de Guanabara por parte de los exiliados pueden funcionar a la manera en que la escena de los Alpes en *Julie ou la Nouvelle Héloïse* ha funcionado para el romanticismo europeo. Como los Alpes en el texto de Rousseau, a los románticos argentinos el descubrimiento de la naturaleza tropical les permite poner a la humanidad

frente a la potencia y la grandiosidad natural, y provoca en ellos la autorreflexión; al tiempo que —en clave nacional— los lleva a pensar sobre el hombre en el exilio, ya no meramente metafísico y eterno, sino político y datado. Si, para un europeo, la naturaleza tropical del Brasil es el exotismo en el que buscan al hombre natural, para los argentinos es lo diferente que les permite reflexionar sobre cómo el hombre *gobierna* las fuerzas naturales (a diferencia de lo que hace el sistema de Rosas).³⁹

Por su parte, la visión antirrosista de la pampa es, aunque sublime, antiburkeana, porque encuentra el horror en el espacio plano. De alguna manera, los románticos argentinos leen en ese espacio, antes que cualquier normativa estética que los condene a encontrar lo sublime en las profundidades verticales, la idea montesquiana de que los terrenos planos son proclives a los gobiernos despóticos.⁴⁰

³⁹Hay en esto algo vinculable a la cuestión del exotismo que trabajamos en la Tercera parte. Si los romanticismos europeos buscan las formas y los materiales propios de cada nación, y en esa búsqueda suelen fascinarse con las diferencias que los viajes al mundo árabe o a América presentan, para los exiliados argentinos lo exótico está *del lado de acá*: encuentran en el Brasil el exotismo que como movimiento artístico necesitan. Y lo descubren cuando pasan o se establecen en ese país.

⁴⁰Cf. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, p. 114; y Van Den Abbeele, *Travel as metaphor*, p. 70. ¿Por qué el romanticismo argentino no puede reconciliarse con la naturaleza, más allá de que naturaleza sea sinónimo de sistema rosista? ¿Por qué el romanticismo argentino excluye, por sistema, la cuestión del aborigen? ¿Por qué no puede, como René de Chateaubriand o como José de Alencar, pensar en la posibilidad del amor de un indio por una blanca que le corresponde? Sólo puede pensar una relación en términos de cautiverio: esa blanca sólo puede ser una cautiva del indio, pero nunca corresponderle. Porque el indio es rechazado hasta por el rosismo. No hay que olvidar que Rosas es un administrador de estancias y tiene que defenderse de los malones. El indio ocupa el escalón más bajo en la estratificación socio-política nacional argentina, más abajo que el gaucho mismo. El indio no compone mundo, ni siquiera como forma sublimada de representación de todo aquello de lo que la modernidad y la civilización —la "sociedad"— adolecen. El indio no compone mundo (político, social, cultural) en la Argentina, como le sucede no al indio sino al negro en el Brasil, carente de derechos y hasta de entidad humana. Y si Alencar puede proponer, como vimos en la Tercera parte, la mezcla fundadora entre blancos e indios y no podría hacerlo con un negro, tampoco podría un escritor argentino proponer lo propio con un indio: ambos son amenazas del momento en sendos países.

¿Qué toman los argentinos del entorno o de los elementos románticos para su propia obra estética? Tal vez, el entorno salvaje de los franceses, pero en su sentido más connotado ideológicamente: el de salvajismo como forma de barbarie. No lo *sauvage*, sino lo *bárbaro*. No el mundo del que es más feliz porque no ha sido corrompido por los desvíos de la civilización o de la sociedad, sino el infeliz que no puede comprender el lenguaje de la civilización. En ese sentido, van a contrapelo del romanticismo francés en sus líneas más rousseauianas o chateaubrianas. En cuanto al entorno que embellece y sublima, tal vez opten más —lo confiesen o no— por el lakismo inglés: la luna, la noche, la soledad, la melancolía (que tampoco está ausente —claro— en el romanticismo francés).

IV Sarmiento en el país de las maravillas

Una cosa es el horror y otra las maravillas. Si la descripción del primero crispera y apostrofa, la de éstas deleita aunque confunda. La contemplación de las maravillas es ensordecedora. Se desbaratan todos los órdenes. El éxtasis provoca la pérdida de control sobre uno mismo. Las certezas se pierden en los vericuetos de la mirada. Se ven imaginerías (consideradas como ilusiones ópticas, pero también como lo que ha construido la cultura —o, más precisamente, la imaginación literaria—). El ejemplo, nuevamente, lo da el maestro de Julie, quien —como dándose tiempo para abarcarlo todo: no sólo lo que ve sino lo que siente al ver— completa así el relato exaltado de las maravillas de los Alpes:

"Añadid a todo eso la ilusión óptica, la punta de los montes iluminados de distinto modo, el claroscuro del sol y de la sombra; y todos los accidentes luminosos de la mañana y de la tarde, y así podréis formaros una idea de los espectáculos continuos que no dejaron de solicitar mi admiración. [...] Imaginad la variedad, la grandeza y la belleza de mil espectáculos sorprendentes; la alegría de ver en tono mío objetos nuevos, pájaros extraños, plantas desconocidas, observando de cierto modo otra naturaleza, lo que hacía encontrarme en un nuevo mundo. [...] [E]ste espectáculo tiene, en suma, algo de mágico y sobrenatural, que arroba el espíritu y los sentidos: uno se olvida en él de todo y de sí mismo, no sabiendo dónde está.⁴¹

Hay una escena de Sarmiento que podemos relacionar con la de la contemplación fascinada de los Alpes. Es 1852 y Rosas ya ha sido derrotado. Sarmiento parte a un nuevo exilio, ahora con Urquiza en el poder, desencantado rápidamente del general al que apoyó en la avanzada sobre el Restaurador. Es el peregrino en el mar. Se va nuevamente a Chile por Río de Janeiro.

En su paso por ciudad tropical (viaje que comparte con dos representantes del nuevo exilio —Lucio Norberto Mansilla y su hijo Lucio Victorio, cuñado y sobrino de Rosas—), la ensoñación se apodera del lúcido Sarmiento, claro fruto de la fatiga del luchador que, escritor o soldado, no baja

⁴¹Rousseau, *Julia o la Nueva Eloisa*, Primera parte, Carta XXIII, tomo 1, pp. 64-65 y 67.

sus banderas. La naturaleza tropical se empeña en rodearlo obstaculizándole la certera visión de lo real, confundiendo el entorno, desbaratando las geografías. Las preguntas, como *leit-motiv*, intentan recuperar ese yo confundido en la tierra extraña del destierro: "¿Quién soy y qué lugares son éstos? ¿por qué no puedo moverme, y qué fisonomías extrañas son las que me rodean?".⁴²

Sarmiento va llegando, de todos modos, a una clara certeza: "yo estaba despierto, y no era recuerdo, ni ilusión, ni pintura, lo que mis ojos veían" (*Campaña*, pp. 55-56). El exiliado recupera, en el Hotel de los Extranjeros, el hilo de su memoria obnubilada. El soldado quiere entregarse, como merecido premio, al descanso, para apagar la fatiga de la lucha. La naturaleza tropical confunde las coordenadas: Río de Janeiro se lee como una virtual India, Madrás o Calcuta. La vigilia regala sus restos diurnos al ensueño; el joven Lucio Victorio Mansilla le ha transmitido relatos sobre esas latitudes distantes: "Recordaba haber oído al hijo del general Mancilla detalles sobre la India" (*Campaña*, p. 55).

Sin embargo, Sarmiento se recupera de la confusa situación y —siempre político— descarta los exotismos de viajero. Va actualizando su actuación militar más próxima: la salida de Chile para entrar en campaña contra Rosas. Su recuerdo encuentra un orden a manera de currículum itinerante:

"No pudiendo tomar por el próximo extremo el hilo interrumpido de mi existencia, empecé a buscarlo un poco más allá entre mis recuerdos, y pude al fin cerciorarme de que no hacía aún seis meses, éramos siete que partimos de Chile, rondando el Cabo de Hornos a bordo de la *Médicis*, a prestar servicios al general Urquiza contra el tirano argentino. [...] Por lo que a mí respecta, pues ya sabía quién yo era, traje a la memoria, al volver de mi trascuerdo, que dejando atrás familia y cuidados de fortuna, en busca de una patria libre y culta, por quince años de destierro suspirada, había costeadado el Atlántico y el Pacífico, remontado el majestuoso Uruguay y el fecundizante Paraná; atravesado las provincias argentinas, Entre Ríos y Santa Fe; visitado las capitales de Montevideo y Buenos Aires; batidome en mar y en tierra; y viajando y combatiendo, soportado rudas fatigas, y gozado de

⁴²Sarmiento, *Campaña*, p. 54. También Carl Gustav Carus ofrece un ejemplo de la pérdida del yo, o de la conciencia del yo, frente al espectáculo de la naturaleza. En sus *Cartas sobre pintura de paisaje*, habla de la *pérdida de uno mismo en un espacio ilimitado*: "tu ego desaparece, tú eres nada, Dios lo es todo" (citado por Robert Upstone, *Sketchbooks of the Romantics*, p. 122).

emociones profundas; observando lo que mis ojos veían, y oían mis oídos; pensando, escribiendo, y viviendo de la vida febril del entusiasmo y de la lucha [...]” (*Campaña*, pp. 56-57).

La memoria de Sarmiento se ordena y acumula los datos en un orden curricular como carta de presentación, para fijarse en la memoria del que lee. No puede soportar la dispersión. Simulando ordenarse a sí mismo cuando emerge del ensueño tropical, busca —ante todo— *entregar al otro* una imagen ordenada de sí.⁴³

No era la primera vez que Sarmiento entraba en un letargo tropical. Ya en el 46 había quedado paralizado por el “astro matador” y por la contemplación sin respiro de las “maravillas tropicales”, con el espíritu “gastado por la sensación de lo sublime, que en la vida no se ejercita sino de tarde en tarde y por minutos, y que dura aquí horas enteras” (*Viajes*, p. 57). No hay manera de escaparle a ese sol que al asomar produce una fuerza que —como intenta explicar Sarmiento— hace hormiguar la sangre del que está dormido,

“y a las locas ideas que revuelve la imaginación, se suceden movimientos extraños, como de luces que se apagan, como de fantasmas que huyen o se evaporan, como de pesos que van acumulándose sobre los miembros y estorbando el movimiento, con un alargarse al parecer de las fibras cada vez más y más, hasta que a la sensación de la fuerza se ha sustituido la languidez, la muerte en vida del cuerpo y la enervación del espíritu. Esto es el despertar del trópico, y esta mañana, cuando recordaba el sentimiento de la existencia así mutilada, un desconocido rumor de sonajas metálicas y de voces humanas, porque decididamente, aunque extrañas, pertenecían a las modulaciones de nuestra especie, venía a confundirse en aquel caos del espíritu que se llama sueño. Incorporóme pesadamente, y los ruidos toman la forma neta y despejada de la realidad; asómome a la ventana que

⁴³En *Recuerdos de provincia*, de 1850, Sarmiento organizaba la materia de su escritura y sugería también un orden al lector: “El cuadro genealógico que sigue es el índice del libro. A los nombres que en él se registran, lígase el mío por los vínculos de la sangre, la educación y el ejemplo seguido” (p. 52). El escritor impone un orden para que la deriva del yo en la escritura autobiográfica no se desborde. Con el cuadro genealógico, impone una idea de origen, *ennobleciendo* la procedencia de su yo: la sangre hace alianzas con los orígenes elegidos y se estiliza.

domina la plaza, y la esclavatura se me presenta en toda su deformidad" (Viajes, pp. 57-58, subrayado en el original).

Esclavos: junto con la naturaleza tropical, la otra vista de amanecer en el trópico, cuyas interpretaciones políticas ya analizamos.⁴⁴

El despertar del sueño tropical del 52 también ofrece una vista enmarcada:

"Un sueño pesado me había retenido uno de esos días en el lecho, hasta muy avanzada la mañana. Hube de abrir al fin los ojos con dificultad, y a mi frente y sirviéndole de marco el claro de una ventana, presentóseme un cuadro natural y para mí desconocido. [...] Hacia el lado de la ventana, y hasta tocar la orilla del lago, extendíase un jardín artísticamente decorado de hileras de plátanos y de bambúes en sus costados [...]. Alcanzaba la vista a dominar en los segundos planos alquerías y casillas de campo de un gusto esmerado, con techumbres pintadas, tejas brillantes y fachadas [...que] prestaban armonioso contraste a los grupos de árboles florescentes, extraños, gigantescos que las sombreaban, derramando sobre ellas enredaderas y lianas, o sombras espesas que formando masas de claro-oscuro, daban realce deslumbrador a la luz fúlgida que bañaba los edificios. ¿Dónde estoy?, me decía, sin poder disipar el letargo. Este sol, esta vegetación, este lujo de habitaciones sólo puede verse en la India, en Madrás o en Calcuta, donde la cultura inglesa ha sometido a regla la naturaleza tropical, desenfrenada, bella y ebria como una bacante antigua.⁴⁵

En la introducción a *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*, Fernando Aliata y Graciela Silvestri hacen hincapié en la mirada estética que transforma a la naturaleza en paisaje. Así, "la idea de paisaje en Europa

⁴⁴Sus opiniones sobre la esclavitud las hemos trabajado en la Tercera parte.

⁴⁵Sarmiento, *Campaña*, p. 55. No es extraño que –en el horizonte de una sociedad que seguía siendo esclavista– Sarmiento haya conectado su sueño tropical del 52 con otros "sueños letárgicos y enfermizos", como el del viajero inglés a quien le habían tiznado la cara mientras dormía, para jugarle una broma, y cuando el sirviente vino a despertarlo se miró al espejo y creyendo ser él mismo el huésped negro de la posada se volvió a dormir pensando cómo iba a ponerse el inglés cuando descubriera que se había quedado dormido (cf. *Campaña*, p. 54). No sería tampoco original en esto Sarmiento, porque Derek Gregory afirma que no infrecuentemente los relatos de viajes del siglo XIX hacen descripciones de la ciudad y del paisaje "a menudo enunciadas en términos de sueño diurno" (Derek Gregory, "Between the Book and the Lamp: imaginative Geographies of Egypt: 1849-1850, citado por Giuliana Bruno, *Atlas of emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, New York, Verso, 2002, p. 83).

occidental denota siempre un escenario y un espectador; una serie de valores que el espectador deposita en el escenario y una serie de técnicas desarrolladas para representarlo o construirlo según su propia mirada".⁴⁶ La idea de paisaje está inevitablemente asociada a un espacio exterior que se define por contraposición a un interior material o simbólico cuyo límite está señalado por la ventana, marco que —en el caso de las vistas de Sarmiento desde los hoteles de Río de Janeiro en los que se hospeda— es concreto. El proceso de paisajización incluye el deseo de entender al mundo. Por lo que a Sarmiento le es aplicable la idea de Heidegger sobre la modernidad, a la que el filósofo se refiere como "la edad de la pintura del mundo"; lo que no significa una pintura del mundo, "sino el mundo concebido y comprendido como una pintura". Como sostiene Derek Gregory: "Pensar en una pintura en este sentido implica el emplazamiento del mundo frente a uno, como un objeto por encima y frente al sujeto que observa; y la constitución del mundo inteligible, como un orden sistemático a través de un proceso de *enmarque*".⁴⁷ Cuando Sarmiento va saliendo del letargo y el ensueño, mira a través de la ventana y recupera la lucidez. En todos los sentidos. Y siempre entiende algo.

V Artificios

"Adiós, Janeiro hermoso... del bardo PEREGRINO
te lleguen en las olas los ecos de su voz...
La página más bella te debe su destino...
Adiós, Río de Janeiro, CINCO DE ENERO, adiós.//
Cuando, ha dos años, dijo: «Janeiro, yo te dejo»
y se lanzó a los mares, sin fe en su porvenir,
por ti de amor sentía ni un pálido reflejo
y tibio cual tu brisa te saludó al partir.//
Empero, no fue injusto con tu sin par grandeza
y saludó entusiasta tu cielo tropical;
cantó lo portentoso de tu naturaleza

⁴⁶Fernando Aliata y Graciela Silvestri, *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1994, p. 12.

⁴⁷Derek Gregory, *Geographical imaginations*, p. 34 (subrayado en el original).

y veneró en tu suelo la mano celestial.//
Los mares le cerraron su caprichoso paso
y el hado entre los vientos lo condujo a ti.
¡Ay, cuántas impresiones a este hombre del acaso,
Janeiro, reservabas para hospedarlo así!"⁴⁸

Y la voz misma de Carlos, el Peregrino, se despedirá de la ciudad en un tono semejante (la otra voz era la del narrador):

"La página más bella te debe mi destino;
adiós, Río Janeiro, CINCO DE ENERO, adiós.

.....
No tengo yo ni patria ni amigos en el mundo
y allí donde palpita mi corazón feliz,
mi pecho, de recuerdos y gratitud fecundo,
al despedirse deja su bendición allí".⁴⁹

El peregrino ha cambiado desde su primera partida de Río de Janeiro. Aparece un misterioso amor que se anota con la clave de un lugar y una fecha (como la fechación de una carta que, escrita fuera de los cantos, amplía el campo y exhibe lo secreto). La primera partida no era llorada por ningún amor; en esta segunda, hay un amor cifrado: el Peregrino se olvida de María, y aparece la mujer enigma.⁵⁰

Tantas cosas ha copiado Mármol del *Childe Harold* de Byron (con el que coincide aun en su forma fragmentaria de publicación),⁵¹ que no llama la atención que el "¡Adiós, Río de Janeiro, adiós!" recuerde el "Adieu, fair Cadiz! yea, a long adieu!" del poema inglés. Y la Inez del Peregrino argentino quedará

⁴⁸Mármol, *Cantos del Peregrino*, Canto XI, vv. 149-160, p. 315.

⁴⁹Mármol, *Cantos del Peregrino*, Canto XI, vv. 1162-1167, p. 343.

⁵⁰Es probable que el amor cifrado sea, no Pilarcita, como lo enamoran algunas bibliografías, conservadores pero bordeando lo incestuoso, sino una mujer de cuyos amores habla en carta a José Tomás Guido, también cifradamente (tanto o más enigmático que cuando calla asuntos políticos). En la carta, que es la misma en la que le dice a José Tomás que quiere dedicarle el canto cuarto del *Peregrino*, habla de "N", a quien ama y no puede olvidar. Y le dice que irá a Río "si, cuando haya una oportunidad segura recibo algunas cartas de ustedes" (carta de José Mármol a José Tomás Guido, Montevideo, agosto de 1847, en AGN, Fondo José Mármol, 2350). Mármol mismo aclara, en una de las notas al canto XII, que "su día de oro", el cinco de enero, es ciertamente un recuerdo privado –él dice "individual"– y justifica su derecho a referirse a él en el hecho de haberse dedicado tanto a los recuerdos y dolores de los demás (*Cantos del Peregrino*, p. 395). Las cartografías del Peregrino se acercan aquí a la *Carte de Tendre* de Madame de Scudéry, que trataremos más adelante.

⁵¹Los dos primeros cantos del *Childe Harold* fueron publicados en marzo de 1812; el tercero, en 1816; y el cuarto, en 1818.

cifrada no en un nombre y un lugar, como en Byron, sino sólo en una fecha: "¡Adiós, cinco de enero, adiós!", que será casi sinónimo del lugar que ha encantado al viajero.⁵²

Dos despedidas de Mármol. La primera, el 17 de febrero de 1844; que es la que promueve la escritura del poema, que Mármol comienza a los dos días de salir del puerto de Río de Janeiro, en un cuaderno especialmente destinado a eso, fabricado en la Rua de Ouvidor. Registro compatible con el diario íntimo, Mármol anota: "Empiezo esta obra hoy 19 de febrero de 1844 a bordo de la barca Rumena a los 24° latitud, 48° longitud (S)".⁵³ En la edición del canto I que hace Mármol en 1847, agrega una dedicatoria a su patria, Buenos Aires, de la que también se despide: "Adiós, Buenos Aires: orgulloso de mi origen, moriré en el destierro, si no puedo algún día respirar en tu seno el aire puro de la Libertad; pero mi última palabra será tu nombre; mi último pensamiento será tu imagen".⁵⁴ Fracasado el intento de alcanzar Chile, vuelve a Río de Janeiro y a los dos años (el 17 de abril de 1846) sale otra vez —aunque ya no voluntariamente, a juzgar por los testimonios que hablan de los inconvenientes que le habría ocasionado el escritor antirrosista a Tomás Guido—. Esa es la segunda despedida.

Pero las despedidas poéticas no son tampoco invención de Lord Byron, ya que en el Renacimiento portugués,

"el topos de la literatura de exilio —el momento de la partida, las primeras lágrimas, los últimos abrazos, las palabras de despedida a los que se ama— se convierte en el modelo para lo que podemos llamar el «poema de despedida»: un tipo muy específico de composición que pone el foco ya en la partida (o sea, los sentimientos de alguien que parte) o en la permanencia (el dolor de aquellos que se quedan y ven partir a alguien)".⁵⁵

⁵²Lord Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*, Canto I, LXXXV, en *The Works of Lord Byron*, London, Wordsworth Edition, 1994 p. 188. España deslumbra a Harold: "Oh, lovely Spain! reknown'd, romantic land!" (Canto 1, XXXV, p. 181).

⁵³Citado por Burlando de Meyer, en Mármol, *Cantos del Peregrino*, p. 14.

⁵⁴Citado por Burlando de Meyer, en Mármol, *Cantos del Peregrino*, p. 65. No será la única vez que, cerrando el foco, Mármol identifique plenamente a su patria, ya no con la Argentina sino con Buenos Aires, como le ocurría a Madame de Staël con París.

⁵⁵Carlos Ascenso André, "When the roots become the song: exiled poets and poetry of exile in the Portuguese Renaissance", *Journal of the Institute of Romance Studies* 5, London, University of London, 1997. El sintagma que se usa en el artículo es el de "farewell poems". Desde la antropología, y en relación con los trabajos de campo a los que considera una forma del viaje, James Clifford recupera la importancia de la partida, usualmente menos considerada que la llegada: si el trabajo de campo implica una residencia en el lugar del otro, consituyéndose en un

Se despiden de la patria o de una tierra en la que han dejado algo que se ama. No serán infrecuentes estas manifestaciones líricas en el romanticismo, ya que también ha escrito "poemas de despedida" Rivera Indarte cuando partía al exilio:

"Adiós dulce Patria, adiós que la suerte
con mano severa me aleja de ti;
tal vez me condena a nunca más verte,
en tierra extranjera tal vez a morir",

dice en "Adiós a mi patria", y ya sabemos que el *topos* se convirtió en biografía.⁵⁶ Y no dejó de hacerlo tampoco Juana Manso, que escribió poesías de despedida a algún amigo; pero sobre todo un "Adiós, Río de Janeiro", donde se nombra como peregrina; y muy en sintonía con los suspiros poéticos de Gonçalves de Magalhães o con la canción del exilio de Gonçalves Dias, le canta a esos "paisajes divinos":

"Adiós altivas montañas,
Cielo del Trópico, adiós!
Mi estrella brilla del Plata
En la querida región,
Aquí llegué Peregrina
Llena de ensueños el alma
Y de esperanzas sin nombre
Rebosando el corazón.
[...]
Adiós playas, adiós montes
Flores, pájaros y mares,
Cenizas dejo en la tierra
Mi vida, esparza en el aire!
Dejo páginas sin nombre,
Di mi juventud pasada,

"hogar fuera del hogar", la partida es un "momento crucial" (James Clifford, "Traveling Cultures", en James Clifford [ed.], *Cultural Studies*, pp. 99 y 111).

⁵⁶En *Poesías de José Rivera Indarte*, p. 9. No olvidemos la escena de partida de Andrés Somellera de Río de Janeiro, viendo a lo lejos el asta-bandera de la casa de los Lamas que vimos en la Tercera parte. También Gonçalves de Magalhães tiene sus "farewell poems": "À pátria" (título que, en la segunda edición de sus *Suspiros poéticos e saudades*, cambia por "Adiós à Pátria"), "À minha família", "Ao meu amigo M. de Araújo Porto-Alegre", que completa con poemas donde se despiden de los lugares que visita, como en "Ao deixar Paris", "À Suissa", "Adeus a Europa".

Un altar que derribaron,
Una tumba abandonada!
Amores despedazados,
Decepciones y recuerdos
Quién sabe cuánto fantasma,
Todo acaba, así es el mundo,
Me ausento, vuelvo a la patria,
Pero inolvidable imagen
Llevo grabada en el alma!"⁵⁷

Recordemos que, en un libro capital para el estudio del romanticismo, M. H. Abrams intenta recuperar los caminos "paralelos aunque independientes" que tomaron los alemanes y los ingleses en la conformación de esa estética. Al trabajar las diferencias y las contraprestaciones, se detiene particularmente en la relación entre el yo y el mundo, sobre la que instala una metáfora ya famosa: la del espejo y la lámpara, a partir de William Hazlitt. La "antigua teoría estética" del espejo se reformula:

"si el espejo, ya sea vuelto hacia el rostro del poeta o al mundo exterior, sólo puede reflejar lo que se le presenta en una dirección simple, Hazlitt complica la analogía combinando al espejo con la lámpara, con el fin de demostrar que el poeta refleja el mundo ya bañado en una luz emocional que él mismo ha proyectado".

Para Hazlitt el objetivo de la poesía no es únicamente describir los objetos o los sentimientos naturales: "La luz de la poesía no es sólo una luz directa sino también una luz reflejada, que mientras nos muestra el objeto, derrama una centelleante luminosidad a todo su alrededor"⁵⁸

Desde esta perspectiva pueden abordarse las poesías que nos ocupan y tener en cuenta que esa concepción está operando en la relación que establece el poeta con la naturaleza que describe. Pero tal vez haya una idea que, en el caso de las vistas últimas de Río de Janeiro, puedan ajustar la metáfora del espejo y la lámpara para incorporar otro dispositivo o artificio, muy pertinente si de literatura de viajes se trata (aunque ese viaje sea un tipo especial, como el del exilio). Me refiero al "Claude Glass", un espejuelo muy usado por pintores

⁵⁷Juana Manso, "Adiós, Río de Janeiro", *Recuerdos del Janeiro*, en María Velasco y Arias, *Juana Paula Manso*, p. 374-375.

⁵⁸M. H. Abrams, *The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition*, New York, Oxford University Press, 1953, p. 52.

paisajistas, y recomendado a los viajeros por Thomas West en su *Guide to the lakes in Cumberland, Westmorland and Lancashire*, publicada por primera vez en 1779:

"El *landscape mirror* [¿espejo paisajístico?] aportará también mucho entretenimiento en este *tour*. Allí donde los objetos son grandes y están próximos, los coloca a una distancia adecuada, y los baña en los suaves colores de la naturaleza, y en la perspectiva más habitual que el ojo pueda percibir o la ciencia demostrar.

El mayor provecho del espejo se obtiene a la luz del sol; y *la persona que lo usa debe siempre darle la espalda al objeto que mira*. Debe ser sostenido por la parte superior del estuche, colocándolo un poco hacia la derecha o la izquierda (según la posición que las partes a ser observadas lo requieran) con el rostro protegido del sol.

El espejo es una lente plano-convexa, y debe ser el segmento de un gran círculo; de lo contrario, los objetos distantes y pequeños no se perciben en él; pero si la lente es muy chata, la vista en perspectiva de los objetos grandes y cercanos es menos agradable, ya que están representados demasiado cerca. Estos inconvenientes pueden ser evitados con dos lentes de diferente convexidad. La lente oscura responde bien al brillo del sol; pero en días nublados u oscuros la lámina plateada es mejor. Los que habitualmente usan anteojos, deben usarlos al observar paisajes con estos espejos".⁵⁹

Recordemos: *la persona que lo usa debe siempre darle la espalda al objeto que mira*. De algún modo, el poema de despedida del Peregrino funciona —conceptualmente— de manera similar al "Claude glass".⁶⁰ Mármol canta las maravillas naturales del Brasil *al despedirse*, tanto en la primera como en la segunda partida. Así, el canto XI fundamentalmente —que es el que se dedica de manera exclusiva a ese país— es *fruto de ese modo de ver*. Y es necesario tener en cuenta también que en el Canto III recupera la memoria del paisaje

⁵⁹Thomas West, *Guide to the lakes in Cumberland, Westmorland and Lancashire*, Kendal, Pennington, 1807, p. 12 (el subrayado es nuestro).

⁶⁰El nombre se debe a que produce imágenes con las características de las pinturas de Claude Lorrain, el maestro de Turner. Cf. Robert Upstone, *Sketchbooks of the Romantics*, p. 51.

tropical al ir entrando en el mediodía, cerca ya de los bordes de la pampa, o sea: cuando ha dejado al trópico atrás.⁶¹

No es ése, ciertamente, el artificio que usa para describir la impresión inicial que le causan las bellezas del Brasil a un habitante de la pampa que arriba a Río de Janeiro, de la que habla en una nota al pie y que se asemeja a las vistas de la bahía registradas en los textos de viaje o en las memorias de recién llegados. Hay una diferencia, ya que Mármol ha residido lo suficiente en el Brasil como para resaltar, no tanto lo que todos ven, sino lo que pocos pueden experimentar, esto es: lo que dejan en el lugar del que parten; o, mejor: que dejan algo en el lugar del que parten.⁶²

La contrapartida a ese *modo Claude Glass* de observar el mundo está dada por Sarmiento, de quien podría decirse —incluso— que funciona de manera exactamente opuesta. Porque la mirada de Sarmiento suele funcionar por adelantado: es la *inversión* del Claude Glass. Sarmiento no se pone de espaldas: ve hacia adelante; profetizando o previendo. Ve Europa, como modelo para el cual se reservaba sin conocerlo con el fin de encontrar allí los palacios y las monarquías de los cuales los "mamarrachos" del Brasil no podían ser sino una mala imitación. Ve la pampa, configurada por él antes de pisar Buenos Aires. Ve el paisaje árabe para la analogía con la pampa, antes de viajar a Oriente.

En su caso, el Claude Glass en última instancia sirve, no para ver, sino para leer lo ya escrito (no lo *dejá-vu*, sino lo *dejá-écrite*) y comprobar lo certero de la pre-visión (y no el entorno natural que visita, al que suele describir en presente o de frente).⁶³ Lo que se lee también es un modo de anticipar lo que se

⁶¹El mismo confirma que "he esperado decir adiós al Brasil para pagarle aquel tributo" (*Cantos del Peregrino*, p. 394).

⁶²Aunque lejos de la experiencia del residente, Tomás de Iriarte también registra una vista con el barco ya alejándose de las costas (*Memorias*, pp. 342-343). En su caso, esta última vista cobra importancia porque le permite a Iriarte volver a fijarse en la ciudad de la que desea irse, inquieto como está por la incertidumbre que habla provocado en su familia la idea de que pudiera estar muerto. Por eso manifestaba una constante falta de concentración en lo que veía y, aunque Río de Janeiro le parecía interesante, sólo deseaba irse a Montevideo. Lo diferente que ofrece el testimonio de Iriarte es una vista de pájaro de la ciudad, desde el Castelo do Telégrafo, que si bien no bonita, le resulta útil, porque —evalúa— le permite captar de un solo golpe de ojo todo aquello que ha venido describiendo parcialmente (cf. pp. 333-334).

⁶³En su carta de Argel, Sarmiento ratifica la analogía entre el mundo árabe y la pampa, como quien certifica que tenía razón: "¡Tate!, me dije para mí, yo conozco todo esto, y las tiendas patriarcales de los descendientes de Abraham no están más avanzadas que los toldos de nuestros salvajes de las pampas" (*Viajes*, p. 190). Pero esa certificación también determina el fin del coqueteo lírico con el Oriente: "¡Dios mío!, ¡Dios mío!, ¡cuántas ilusiones disipadas de un

va a ver, y en ese sentido Sarmiento es el ejemplo más acabado del adelantado. Lee para ver, antes (lee antes; pero entonces, también ve antes). Lee sobre Palestina, sobre Buenos Aires, sobre Europa. Libros. O guías de turismo, tan usuales en la época. Pero esto no lo hace sólo Sarmiento: el pintor J. M. W. Turner lee antes de viajar a Italia para tener una visión anticipada y un sentido señalado respecto de lo que debe ver. Se leen las guías, como la de Thomas West, que orientan el ojo del viajero, para indicarle qué ver y cómo ver, e incluso hay libros que proporcionan fórmulas para estetizar lo que se ve, como los *Three Essays on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape: to which is added a poem, on Landscape Painting*, de William Gilpin, editado en Londres a fines del siglo XVIII:⁶⁴

"El arte del boceto es para el viajero pintoresco lo que el arte de la escritura/de escribir es para el investigador. Cada uno es igualmente necesario para fijar y comunicar sus respectivas ideas.

golpe, cuánta poesía, cuántos recuerdos históricos, y sobre todo, cuántas descripciones de escritos echadas a perder por la realidad más prosaica y miserable que se palpó jamás!" (p. 190). A partir de su viaje a África, Sarmiento invierte el sentido de la analogía que había trazado en el *Facundo* y ahora compara al Sahara argelino con la pampa argentina: "Y de improviso con la abrupta petulancia de la imaginación para transportarse de un lugar a otro sin transición racional, acaso guiada sólo por la análoga fisonomía exterior del Sahara y de la Pampa, yo me encontré en América, de este lado de los Andes, donde Ud. y yo hemos nacido, en medio de aquellas planicies sin límites, en las cuales nace y se pone el sol, sin que una habitación humana se interponga entre el ojo del viajero y el límite lejano del horizonte" (p. 201; y cf. también p. 197). Otras reminiscencias bárbaras tiene cuando le llega de lejos el sonido de un grupo de mujeres árabes: le viene a la memoria el canto de los negros del Brasil con que amenizan y se dan fuerza para el trabajo, que tratamos en la Tercera parte (cf. p. 192).

Es importante resaltar que, en su viaje, Sarmiento lleva un "anteojo de bolsillo", que le permite ver las cosas que están distantes, como en este caso (cf. p. 192). En el paralelo que traza entre Vidal de la Blache y Michelet, Derek Gregory propone algo sobre la forma de concebir un espacio que nos parece relacionable con la forma que tiene Sarmiento de concebirse a sí mismo en los espacios o, incluso mejor, de concebirse a sí mismo con un procedimiento similar a aquel por el cual Vidal o Michelet conciben los espacios: "Como Vidal, Michelet conducía a sus lectores por un tour organizado alrededor de un itinerario visual consciente; su aparato formal derivaba – de hecho – de la «Vista a vuelo de pájaro de París», de Hugo. Michelet vio este panorama (en este caso medieval) como un vasto y caótico paisaje cuya inarticulada diversidad era impuesta por la «Naturaleza»". Para reforzar la idea, Gregory cita a Hans Kellner: "Michelet caracteriza cada una de las provincias prolépticamente, previendo la personalidad que revelará a través del tiempo. El curso de este viaje, una espiral de afuera hacia adentro desde las periferias al corazón (París) es un relato de despertar a la conciencia, una suerte de *Bildungsroman* geográfico en el cual la nación por venir finalmente «se encuentra» a sí misma (en París, naturalmente)" (Derek Gregory, *Geographical imaginations*, p.40).

⁶⁴William Gilpin define lo pintoresco como aquello que constituye un tema apropiado para ser pintado (lo dice en carta a Sir Joshua Reynolds). Cf. William Gilpin, *Three Essays on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape: to which is added a Poem, on Landscape Painting*. London, Blamire, 1794 (second edition), p. 37.

Los bocetos son tomados tanto de la *imaginación*, como de la *naturaleza*. Cuando el boceto imaginario proviene de las manos de un maestro es muy valioso. Este es su primera concepción; que es comúnmente la más fuerte, y la más brillante".

Si bien su objeto en este ensayo es referirse al "viajero pintoresco" que capta *vistas de la naturaleza*, las mismas indicaciones pueden aplicarse a los "bocetos imaginarios":

"Si su intención es tomar *vistas de la naturaleza*, puede ser tanto para fijarlas en su propia memoria como para comunicar, *hasta cierto grado, sus ideas a otros*.

Con respecto a lo primero, cuando usted encuentra la escena que desea bocetar, la primera cosa que debe considerar es tomarla desde el mejor punto de vista.

Si el paisaje que tiene delante es extenso, tómese el recaudo de no incluir demasiado: tal vez éste pueda ser dividido para mayor comodidad en dos bocetos".⁶⁵

Sólo así tal vez sea posible abarcar tantas maravillas. Sarmiento tendría que haberlo tenido en cuenta al intentar describir Río de Janeiro.

VI Estampas de maravilla

Pero por otro lado, no sería imposible, tampoco, que la ciudad maravillosa cupiera en los límites de un daguerrotipo. Le cuenta Mariquita Sánchez a su hijo Juan :

"Ayer hemos visto una maravilla. La ejecución del daguerrotipo es una cosa admirable. Imagínate una cámara obscura en la que se coloca la plancha ya preparada con los ingredientes que sabes. La plancha es como de plata muy brillante. Colocada, se pone en la dirección que quieres y a los seis minutos la sacan de allí, encerrada de modo que no se puede ver. En un cuarto oscuro la sacan y la ponen en otra preparación con el termómetro para los grados de calor que son necesarios, y después de todas estas

⁶⁵William Gilpin, *Three Essays on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape*, pp. 61-63 (subrayado en el original).

precauciones, te ves la plancha, como si hubieras dibujado con un lápiz negro, la vista que has tomado con tal perfección y exactitud que sería imposible obtener de otros modos. Los más pequeños objetos los ves con una prolijidad tal que las juntas de los ladrillos y los descascarados del revoque lo ves con un vidrio de aumento. En una vista del Janeiro, de una plaza, reducida al tamaño de este papel —juza la disminución de la escala— en ella ves como unos puntitos. Con un lente de aumento, ves que eran unas camisas y unas medias, tendidas en la soga en el corral de una casa, que estaban, sin duda, bien lejos de pensar que irían a la historia. ¡Qué objeto de meditación, Juan mío! ¡Qué ignorantes somos los hombres! y al mismo tiempo ¡qué esfuerzos hacen algunos tan honrosos para la especie humana! Varela y yo no nos movimos del lado de la máquina. El hará una relación. Si hay tiempo te la mandaré. Estábamos encantados. Esta máquina la ha traído un buque en el que viajan muchos jóvenes que dan la vuelta al mundo. Es una expedición romántica de muchachos ricos atronados. Llevan profesores y hacen estudios".⁶⁶

El daguerrotipo, descubrimiento reciente, había llegado a Sudamérica en el barco escuela *L'Orientale* cuyo capellán, el abate Louis Compte, usó de acuerdo con las instrucciones que le había dado su inventor. Orden obligado por la geografía, fue el Brasil —el primer punto de la escala— el primero también en tener el privilegio de ver en funcionamiento ese aparato novedoso: la expedición que lo llevaba recaló en Bahía en diciembre de 1839 y en Río de Janeiro en enero de 1840, para pasar al mes siguiente a Montevideo, que es lo que le cuenta Mariquita a Juan. No debe asombrarnos, entonces, que la vista que

⁶⁶Carta de Mariquita Sánchez a Juan Thompson, Montevideo, 27 de febrero de 1840, en Clara Vilaseca, *Cartas de Mariquita Sánchez*, pp. 37-38. En efecto, no sólo Florencio Varela sino también Teodoro Vilardebó escribieron sendas notas periodísticas comentando la novedad (el primero, en el *Comercio del Plata*, el 4 de marzo de 1840; y el segundo, en *El Nacional* del 6 de marzo de 1840), como comenta Miguel Ángel Cuarterolo. El coleccionista y conservador de archivos fotográficos agrega que en Buenos Aires se omitieron las repercusiones que el invento había producido en la Banda Oriental, y que los diarios sólo se limitaron a comentar su presentación pública en París (su lugar de origen), donde se mostró al público en 1839. Sólo en 1843 llega el daguerrotipo a Buenos Aires, y la provincia de Corrientes (donde estaba Juan cuando su madre le manda esta carta), tendría la primera casa de daguerrotipia en 1846, fecha para la cual Thompson ya residiría en España (cf. Miguel Ángel Cuarterolo, "Las primeras fotografías del país", *Los años del daguerrotipo. Primeras fotografías argentinas. 1843-1870*, Buenos Aires, Ediciones Fundación Antorchas, 1996, pp. 17-18).

comenta la exiliada argentina sea una de Río de Janeiro. A contrapelo de lo que era de esperar, el daguerrotipo que se describe no registra sus bellezas naturales: es una vista doméstica, como una prefiguración de la residencia de Mariquita en esa ciudad. Fue en el hotel Pharoux donde se hizo el primer ensayo fotográfico de la capital del Imperio, y se reprodujeron fuentes, plazas, monasterios; a los pocos meses, el emperador compraba su propio equipo de daguerrotipia, para convertirse —como sucedió— en un entusiasta aficionado a la fotografía durante toda su vida.⁶⁷

Pocos años después, no sólo se abaratarían los costos del daguerrotipo, que al principio era prácticamente prohibitivo salvo para las clases adineradas, sino que tendría mucha difusión la *carte de visite* —invento patentado en 1854—, reproducción de imágenes con menores costos que hacia los sesenta y tanto en el Brasil como en la Argentina irían reemplazando al invento de Daguerre. Habría que esperar hasta fin de siglo para que circularan imágenes de vistas y paisajes en tarjetas postales;⁶⁸ pero las bases conceptuales del registro *fidel* de lo que se ve, miniaturizado para su conservación (recuerdo) y circulación (envío o transporte) permiten pensar a muchas de las descripciones literarias del trópico —y del mundo, claro— como tarjetas postales.⁶⁹

En el caso de los *Cantos del Peregrino*, de Mármol: de un lado (en el poema), la imagen (lírica). Del otro (en la nota al pie), la enunciación de las coordenadas, la explicación de la imagen para completarla y acompañarla.⁷⁰

⁶⁷Cf. Lilia Moritz Schwarcz, *As barbas do Imperador*, cap. 13 ("A revolução do daguerreótipo entre nós"), dedicado al daguerrotipo y la fotografía en el Brasil.

⁶⁸Sigo, para esta información, a Miguel Ángel Cuarterolo, "Las primeras fotografías del país"; y a Flora Süssekind, *Cinematógrafo de letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987, pp. 30-33.

⁶⁹No deja de ser una forma del *souvenir*, que "espacialmente, como cualquier postal nos lo dice, éste trabaja la mayor parte de las veces a través de la reducción de las dimensiones. El *souvenir* reduce lo público, lo monumental y lo tridimensional a la miniatura" (Susan Stewart, *On longing*, p. 137).

⁷⁰En el "Envois", de *La carte postale*, de Jacques Derrida, se lee: "Lo que prefiero de las postales es que uno no sabe qué está en el frente y qué está en el dorso, aquí o allá, cerca o lejos, el Platón o el Sócrates, verso o reverso. Ni qué es lo más importante, la imagen o el texto, y en el texto, el mensaje o el encabezamiento, o la dirección. Aquí, en mi apocalipsis postal, hay nombres propios, S. y p. [sic], sobre la imagen, y la reversibilidad se desata, se vuelve loca". Derrida, *La carte postale*, p. 13. Y también, en el caso de Mármol, poema y notas: verso y reverso de una tarjeta postal. Pero, en realidad: ¿cuál de los textos oficia de texto y cuál oficia de imagen? ¿El poema o la nota al pie? Nombra, menciona un lugar en el poema y cae al pie para escribir el ¿reverso? de esa postal. O, al revés. La nota al pie es el verdadero cuadro, la verdadera estampa que encuentra en el poema su aclaración, su índice, su indicación, su *address*, su dirección.

Muchas veces Mármol se sirvió de alguna guía de turismo; y remedando su tono, glosó o citó, señalando la fuente, o al menos la existencia de una fuente. Cosa que Sarmiento, más sistemático en su modo ecléctico, errático e incluso plagiarlo de acopiar información, no sólo calló donde de todos modos se volvía evidente, sino que en reiteradas ocasiones palmariamente glosó para construir las imágenes propias, las *vistas* de sus postales de viaje. En ambos casos se trata de sobreescrituras.⁷¹

En un tono que recuerda los manuales de buen tono y civilidad, el texto de Araújo Porto Alegre que cita Mármol resulta un código de comportamiento del viajero moderno. Araújo enseña cómo hay que ver, o mejor, cómo hay que comportarse para ver bien:

"La primera cosa que el viajero encara es el terreno en que pisa y los edificios que lo circundan; y en este primer paso encuentra ya un documento que prueba exuberantemente el estado del gobierno de aquel país; y la suerte y condición de sus súbditos [...]. Si luego concurre al teatro, el viajero tiene a sus ojos todas las clases de la sociedad, en una arena donde se aprueban o reprueban ideas con señales estrepitosas, que no dejan duda sobre la impresión que ellas hacen. [...] En los siguientes días el viajero continúa sus

⁷¹Sarmiento no oculta la compra de guías, cosa que está registrada en su diario de gastos; pero –como sostiene Verdevoye– le sirven para describir con detalle aquello que, a juzgar por su itinerario o por el medio de locomoción en el que iba, no pudo más que entrever (Paul Verdevoye, "Viajes por Francia y Argelia", en Domingo F. Sarmiento, *Viajes*, p.653). Agreguemos que lo mismo sucedía con Chateaubriand, a quien se *criticó* porque –estudiando su itinerario– se podía comprobar que en algunos lugares extensamente descritos por él no pudo haber estado más que un par de horas, de acuerdo con lo que confiesa su intérprete griego: "este viajero extranjero tenía la costumbre de partir dos horas después de su llegada, en cualquier lugar al que fuera". Luego será acusado "de haber visto poca cosa, de haber plagiado libros" (en Cardinal Georges Grente [dir.], *Dictionnaire des Lettres Françaises. XIXe siècle*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1971, p. 234). Se pone en duda la verosimilitud de los relatos de su viaje a América o su itinerario de París a Jerusalem. Es fascinante la acusación, sobre todo en relación con alguien que efectivamente ha viajado y que escribe sus viajes. Y resulta interesante que se haya detectado la impostura porque un *travelogue* debe diferenciarse de la referencia exacta de los itinerarios *ciertos* de quien viaja y escribe su viaje. Chateaubriand habría hecho saltar los ejes de la verosimilitud porque no es ahí donde radicaría la eficacia del relato, sino en la construcción misma de una trama ficcional que responda más a las leyes de la estética que a los dictámenes de lo real. Eso es un verdadero *travelogue* (palabra inglesa que evita el rodeo de la perifrástica española de "relato de viaje"). Un *travelogue*: artificio en primera o tercera persona con el viaje como pretexto y materia. Van den Abbeele hace jugar su inglés para explicar la expresión francesa: "A *relation de voyage* is what relates the events of a voyage; it re-lates the voyage, brings it back by way of the narrator's discourse. The relation (from *refero*, to bring back) itself acts as a voyage that brings back what was lost in the voyage" (*Travel as metaphor*, p. xx, subrayado en el original). Cf. también la nota 199 de la Tercera parte.

pesquisas visitando los monumentos, los edificios públicos y establecimientos de instrucción [...y ve allí el progreso o la decadencia de esa sociedad]. La visita a los templos le dará cuenta del estado moral de la sociedad, y el examen de ellos, en su carácter arquitectónico, pauta segura para apreciar las artes [...].⁷²

Buen alumno, a continuación es Mármol el que marca el itinerario, como en una enumeración comentada. Si desautorizó a los viajeros de paso para pronunciarse sobre los usos y costumbres de la sociedad brasileña (particularmente de sus mujeres), acá garantiza —viajero moderno— la posibilidad de conocer perfectamente la cultura y el progreso de un país en "tres o cuatro semanas" (al menos en "sus manifestaciones visibles", porque en las más profundas —cuando se trata, por ejemplo, del movimiento intelectual—él seguirá sintiéndose con más autoridad que otros). Así, desfilarán ante nuestros ojos: el acueducto, las fuentes públicas, el Jardín Botánico, los teatros, la Universidad, la Academia de Medicina, la de Bellas Artes, el Instituto Histórico y Geográfico, la Academia miliar, como habían pasado antes la Bahía de Guanabara, la Tijuca, el Pão de Azúcar, la Praia Vermelha, el Corcovado o Botafogo.

Quizás el verdadero viaje no consista en el desplazamiento de la persona por las geografías del mundo, sino en la escritura de la percepción del mundo. Y las cartografías de los viajeros incluyen las pasiones, como el amor cifrado de Mármol.⁷³ Es probable que el amor cifrado sea, no Pilarcita Guido, como lo enamoran algunas bibliografías, conservadores pero bordeando lo incestuoso, sino una mujer de cuyos amores habla en carta a José Tomás, también cifradamente (tanto o más enigmático que cuando callan asuntos políticos). En la carta, que es la misma en la que le dice que quiere dedicarle el canto cuarto del *Peregrino*, le habla de "N", a quien ama y no puede olvidar; y le dice que iría a Río de Janeiro "si, cuando haya una oportunidad segura recibo algunas cartas de ustedes".⁷⁴

⁷²José Mármol, *Cantos del Peregrino*, nota VI al canto XI, p. 391.

⁷³Carta de José Mármol a José Tomás Guido, Montevideo, agosto de 1847, en AGN, Fondo José Mármol, 2350. Mármol mismo aclara, en una de las notas al canto XII, que "su día de oro", el cinco de enero, es ciertamente un recuerdo privado (él dice "individual"), para referirse al cual se arroga el derecho que le confiere el haberse dedicado tanto a los recuerdos y dolores de los demás (*Cantos del Peregrino*, p. 395).

⁷⁴Carta de José Mármol a José Tomás Guido, Montevideo, agosto de 1847, en AGN, Fondo José Mármol, 2350.

Recordemos nuevamente la pasión de Saint-Preux y Julie. En las cartografías del propio Rousseau, la pasión amorosa es artífice de algunos itinerarios ya que puede marcar puntos de anclaje o señalar caminos para el alejamiento. Suiza, Italia, Francia, Inglaterra. Habría un "mapa de la ternura" en Jean-Jacques Rousseau. Pero también en José Mármol. Aludiendo a la famosa creación de Madame de Scudéry, Georges Van Den Abbeele se refiere a la serie de cruces entre amores y geografías en la vida y en la obra del escritor ginebrino: "Lo que uno puede llamar la «Carte du Tendre» de Rousseau se pone nuevamente en juego, ampliamente, en *La Nouvelle Héloïse*".⁷⁵ Las cartografías del exilio del peregrino de Mármol se acercan también a esas cartografías pasionales que recuerdan ese juego creado por Mme. de Scudéry para entretener a los *habitués* de su salón, en el siglo XVII, y que reúne de la manera más perfecta varias de las instancias sobre las que estuvimos trabajando: la conversación, el salón y el viaje.⁷⁶

En este contexto de geografías pasionales, viene al caso este episodio sarmientino:

"La señora Mendeville, por unas palabras de Gutiérrez, me hizo procurar, nos hicimos amigos, pero tanto que una mañana solos, sentados en un sofá, hablando ella, mintiendo, ponderando con la gracia que sabe hacerlo, sentí... Vamos, a cualquiera le puede suceder otro tanto, me sorprendí víctima triste de una erección, tan porfiada que estaba a punto de interrumpirla y no obstante sus sesenta años, violarla. Felizmente entró alguien y me salvó de

⁷⁵Van Den Abbeele, *Travel as Metaphor*, p. 111 (subrayado en el original). Trabajé sobre la lectura de Madame de Staël sobre *La Nueva Eloísa* y las pasiones, en Adriana Amante, "La pasión según Mme. de Staël", en *Mora* 9-10, Buenos Aires, diciembre de 2004.

⁷⁶La *Carte de Tendre* terminó siendo incorporada por Mme. de Scudéry al primer volumen de su novela *Clélie*. En la *Carte de Tendre*, se trata de encontrar el camino hacia la ternura mediante los lances de un juego en el que las peripecias del amor se vinculan con la geografía, porque los sentimientos y las pasiones han dado su nombre a regiones o mares sobre la base de un antiguo mapa de París; y en una topografía que asocia ciertos estados del espíritu con la geografía política, el Lago de Ginebra es el Lago de la Indiferencia o el Golfo de Biscaya, el Mar de la Enemistad.

La memoria que conserva Juana Manso de Río de Janeiro también incluye una cartografía pasional, cuando recuerda la casa de Santo Domingo en la que vivía con sus padres y su hermana, y en la que se presentó una noche el pretendiente: Francisco de Saá Noronha, su futuro marido (cf. Juana Manso, "Recuerdos del Janeiro").

tamaño atentado. Esto es sólo para ponderarles nuestra amistad".⁷⁷

No es fácil olvidar que Madame de Staël subrayaba la importancia de producir un efecto por la conversación; pero como no perdía de vista las reglas del decoro, sabemos que no pensaba lo mismo que el *desubicado* de Sarmiento. Y no es casual que él se pavonee de esto en una carta colectiva a sus "amigos de Valparaíso". Reiteradas veces se dudó y se volvió a confirmar la autenticidad de esta carta. Pero lo importante es que hay conversaciones que arden. Y hacen historia. Ya el Marqués de Vins de Payssac (con quien Mariquita y su segundo marido habían tenido una relación particularmente conflictiva e incluso hostil) también había resaltado, pero menos simpáticamente, la facundia de Mariquita, al caracterizarla como una "mujer de espíritu superior en verdad, pero que embellece muy fácilmente todo lo que dice para entretener a los que la escuchan".⁷⁸

Así vemos cómo un libro con personajes que viajan puede hablar de otras cosas: no está obligado a hablar de ese viaje en términos de cartografías. Y no sólo porque hablen entonces de situaciones de amor: *Conversaciones de los emigrados alemanes*, de Goethe, es un libro de viajes que narra, sí, pero otra cosa que vistas de paisajes o peripecias de héroes. Narra el aprendizaje tal vez más determinante del viajero: el de la práctica de la palabra, por la conversación y por el relato. Agregamos, entonces, la conversación a la dupla clásica viaje-narración, particularmente importante en nuestro caso. (No nos olvidamos de la mirada; pero ¿para qué ver si no para contar?). Estamos, así, frente a la matriz de un libro de viajes: porque su material es pura narración, puro lenguaje. Un verdadero *travelogue*.

VII El edén

Poco afectos al exotismo, los personajes del libro de Goethe se cuentan historias morales y aquellas con las que el oyente pueda identificarse, ya que — se interrogan— "¿Por qué todo tiene que ocurrir en Italia, en Sicilia, en Oriente?

⁷⁷Carta de Sarmiento a Juan María Gutiérrez, Miguel Piñero, Demetrio Peña y demás amigos de Valparaíso, Montevideo, 1846 (en *Archivo JMG*, tomo II, p. 37).

⁷⁸Citado por María Sáenz Quesada, *Mariquita Sánchez. Vida política y sentimental*, p. 134.

¿Acaso Nápoles, Palermo y Esmirna son los únicos lugares en los que puede ocurrir algo interesante?".⁷⁹ Ciertamente no.

"Tucumán es el jardín del universo, en cuanto a la grandeza y sublimidad de su naturaleza", escribió el capitán Andrews en su *Viaje a la América del Sur*, publicado en Londres en 1827; y el viajero no se alejó mucho de la verdad con esa metáfora al parecer tan hiperbólica.

Todo cuanto sobre el aire y la tierra puede reunir la naturaleza tropical de gracias, de lujo y de poesía se encuentra confundido allí, como si la provincia de Tucumán fuese la mansión escogida de los genios de esa desierta y salvaje tierra que se extiende desde el Estrecho hasta Bolivia, y desde los Andes al Uruguay. [...]

Y es entre ese jardín de pájaros y flores, de luz y perspectivas, se repite con frecuencia ese fenómeno fisiológico [...] que acontece bajo el tibio cielo de la Italia, y entre los pueblos más meridionales de la península española; es decir, esas pasiones de amor que nacen, se desenvuelven y dominan en el espacio de algunas horas, de algunos minutos también, decidiendo luego del destino futuro de toda una existencia.

Y entre ese jardín de pájaros y flores, de luz y perspectivas nació Amalia, la generosa viuda de Barracas [...].⁸⁰

Después de leer cómo Adolfo Prieto trabaja la conformación del paisaje tucumano que hace Alberdi en su *Memoria descriptiva sobre Tucumán*⁸¹ (que implica, como vimos, no sólo un terreno o un espacio sino también —y fundamentalmente— un observador), ya deja de sorprender (y entra perfectamente en sistema) que *Amalia*, la etérea heroína romántica de la novela de Mármol, haya nacido en el jardín de la República.

El trópico argentino, según el capitán Joseph Andrews, despliega: jaguares a los que se llama "tigres", arbustos de variada clase, masas montañosas que se recortan en el horizonte, árboles de maderas nobles, plantas trepadoras, naranjos esplendentes. "Adiós, delicioso Tucumán, hospitalarios tucumanos; adiós, encantadoras llanuras y majestuosas y románticas

⁷⁹Goethe, *Conversaciones de los emigrados alemanes*, p. 60.

⁸⁰Mármol, *Amalia*, parte segunda, capítulo 1, p. 99.

⁸¹Cf. Adolfo Prieto, *Los viajeros ingleses*, pp. 99-124.

montañas", se despide el viajero inglés que había recorrido mundo pero no había visto nunca, confiesa, un lugar arrobador como éste, que podía compararse a "ciertos lugares Eliseos naturales de Tasmania", aunque en rigor sólo podían medirse en relación con "las obras de arte",⁸² y evidentemente por eso ya había recurrido al edén de Milton para describirlo. Con y a partir del *Journey from Buenos Aires Through the Provinces of Cordova, Tucuman, and Salta to Potosi, Thence by the Deserts of Caranja to Arica, and Subsequently to Santiago de Chile and Coquimbo*, de Andrews, publicado en Londres en 1827, es que Alberdi, Echeverría y Mármol aprendieron a mirar ese paisaje. Leyendo.

No llama tanto la atención en el caso de los dos últimos, porteños; pero sí en Alberdi, que había nacido en Tucumán. Ya lo trabajó profusamente Prieto: Alberdi, que había leído a Andrews en un viaje entre Buenos Aires y Tucumán — pasando por Córdoba para graduarse—, asume la mirada del viajero extranjero para escribir un texto sobre su provincia natal, convirtiéndose en el doble del inglés.⁸³

Pero también en el doble de Saint-Preux, el maestro de la joven Julie en *La nueva Eloisa*, porque en la *Memoria descriptiva sobre Tucumán*, Alberdi es un viajero en su propia tierra. El texto, aunque considerado menor dentro de su obra, resulta fundamental. La *Memoria* es, ante todo, un tratado sobre la belleza concebida desde la estética romántica. Como Andrews, Alberdi echa mano a la poesía para complementar la expresión de las vistas; y toma al viajero inglés como criterio de autoridad. Pero allí donde Andrews, aun siendo elogioso, usa comparaciones, Alberdi se vuelve superlativo, y la exageración se recorta como riesgo y amenaza constantes.

Creo de capital importancia que Prieto haya considerado la *Memoria descriptiva* como un "manifiesto", cuya publicación se superpone con la aparición de *Los Consuelos*, el primer libro de poemas de Echeverría (y primer libro de versos de la literatura nacional). Es por demás conocido el verdadero giro copernicano que representó esa obra de Echeverría.⁸⁴ El impacto cultural

⁸²Joseph Andrews, *Viaje de Buenos Aires a Potosí y Arica*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1988, pp. 122-125.

⁸³Cf. Adolfo Prieto, *Los viajeros ingleses*, pp. 99-112. Alberdi había conocido el texto del viajero inglés por Manuel Fragueiro, que le traducía el texto mientras lo iba leyendo. El itinerario del viaje incluye Córdoba, donde Alberdi se gradúa. Cf. Juan B. Alberdi, *Autobiografía*, pp. 44-45.

⁸⁴Trabajé esto en Adriana Amante, "La crítica como proyecto. Juan María Gutiérrez": Es un dato por demás conocido que la crítica literaria argentina se da por inaugurada con la publicación de dos reseñas a propósito de *Los Consuelos* de Esteban Echeverría, en 1834. Una fue escrita por

también puede medirse en una declaración de carácter privado de Florencio Varela, que le escribe a Gutiérrez:

"Pero, ¿cómo me remite, en silencio, los *Consuelos* del Sr. Echeverría? ¿Quiso Ud. sorprenderme? Lo ha logrado Ud. del modo más completo y debo a Ud. y al autor de aquel libro el mejor día que tengo hace cinco años, después del que recibí, por primera vez, a mi Justa y de los en que nacieron mis hijos.

Amigo mío, el Sr. Echeverría es un poeta, un poeta. Buenos Aires no ve eso hace mucho tiempo, ¿quién sabe si lo ha visto antes? Estoy loco de contento."⁸⁵

Y si el texto de Alberdi, como dice Prieto, para el día en que aparece el de Echeverría ya debió estar en imprenta para salir sólo unas semanas más tarde, quiero trabajar sobre una hipótesis: no es improbable que el tucumano supiera que el libro de poemas se estaba preparando. Si el caso es que no sólo Echeverría sino también Alberdi está respondiendo a las exigencias estéticas del momento, es dable pensar que el tucumano estuviera apurándose para postularse como el primer romántico. Si Alberdi no es ni será poeta,⁸⁶ tal vez

Juan Thompson, hijo de Mariquita Sánchez, y la otra se le adjudica a Pedro de Angelis, el intelectual del rosismo. En la convergencia de esos nombres se avizoran las dos líneas que muy pronto se medirán en la disputa acerca de la función, la colocación e incluso la capacidad de los intelectuales hasta mediados del siglo XIX. El editor del libro de Echeverría fue Juan María Gutiérrez. Y lo que podría parecer un dato menor no es sino una de las tareas más relevantes que llevó a cabo "el más completo «hombre de letras» argentino" (según las palabras de Paul Groussac), quien marcó con sus variadas ocupaciones prácticamente todo el siglo XIX y alcanzó su acmé intelectual en la década de 1870 con la publicación de las obras completas de su amigo muerto (entre los años 1870 y 1874) y la codirección de la monumental *Revista del Río de la Plata* (desde 1871 hasta 1878, cuya dirección compartió Gutiérrez con dos compañeros de lucha antirrosista: el argentino Vicente Fidel López y el uruguayo Andrés Lamas). Pese a todo lo que generó *Los Consuelos*, hay un hecho insoslayable: hoy (y desde hace mucho tiempo) nadie lee ese libro. Lejos está de haberse convertido en clásico, ahogado por *La Cautiva* que, a su vez, eclipsó al libro en el que se insertaba (*Rimas*), y por el inédito más leído de la literatura argentina: "El matadero".

⁸⁵Carta de Florencio Varela a Juan María Gutiérrez, 1 de diciembre de 1834, desde Montevideo, en *Archivo JMG*, tomo I, p. 181.

⁸⁶Ampliaremos este límite al tratar la coautoría de *El edén*. Recordemos que, aunque el tucumano no fuera poeta, Sarmiento lo considerará una autoridad para evaluar la calidad de unas composiciones líricas juveniles que le manda –bajo el seudónimo de García Román– y que Alberdi le devolverá comentadas puntillosamente (cf. cartas fechadas en San Juan, el 1 de enero de 1838 y el 6 de julio de 1838, en Domingo F. Sarmiento, *Cartas y discursos políticos. Itinerarios de una pasión republicana*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1965). Paradojas del destino, o mejor: correcciones del destino, tampoco Sarmiento versificará, y explicará su imposibilidad considerando inútil a la poesía. Al respecto, cf. Sarmiento, "Carta de Montevideo, Viajes, pp. 49-50; y Gustavo Ferraris (Nicolás Rosa), "Sarmiento: crítica y empirismo", *Punto de vista*, Año 1, Número 2, Buenos Aires, mayo de 1978.

esté consiguiendo para sí mismo —por medio de la argumentación y no de la lírica— el lugar *más genuino* como romántico: el de serlo no tanto por haber absorbido lecturas, como Echeverría (aunque él también las haya hecho), sino por haber nacido en el territorio de la patria más propicio para ser romántico.

Así, en la *Memoria descriptiva*, Alberdi construye su figura como la de un romántico —digamos— *natural*. Sobre la teoría de los caracteres melancólicos, se construye él mismo como el más genuinamente romántico:

"Ningún sistema literario hará más progresos en Tucumán que el romántico, cuyos caracteres son los mismos que distingue el genio melancólico. [...] El romántico no ha recibido sus más grandes progresos sino bajo las plumas melancólicas de Mme. Stäel, Chateaubriand, Hugo, Lamartine y muchos escritores sombríos del Norte. [...] Ninguna producción literaria ni artística se propaga más rápidamente en Tucumán que la que lleva el sello de la melancolía".⁸⁷

Alberdi sublima y estiliza: no quiere que confundan calma con pereza. El determinismo geográfico le conviene y le sirve al proyecto. Y, para completar el cuadro, la conclusión de que hay dos románticos por antonomasia, ambos vinculados —por cuna o por guerra (dos formas de ligarse a una patria)— a Tucumán (el lugar de la melancolía): Juan Bautista Alberdi y Manuel Belgrano, el guerrero con cuyos destinos y glorias se une el escritor en esta propuesta. La salida de Belgrano de Tucumán se integra, como las de un viajero más (aunque especial), en la serie de las escenas de despedida que analizamos, al lanzar su "Adiós por última vez, montañas y campos queridos", llorando, como nos lo aclara Alberdi (p. 39). Y el escritor monta sobre esto una prosopopeya que hace llorar también al monte (así lee los frecuentes terremotos que siguieron). Pero el texto pasará de la prosopopeya a la epopeya, y la naturaleza animizada convertirá al terreno que fue campo de batalla en 1812 en "un vasto anfiteatro como si el cielo le hubiera construido de profeso para las escenas de un pueblo heroico". Y en un gesto no infrecuente en varios de los románticos argentinos, Alberdi identificará a la patria consigo mismo, para recordarse infante él como la patria, jugando a los soldaditos en el campamento de Manuel Belgrano,

⁸⁷Juan Bautista Alberdi, *Memoria descriptiva sobre Tucumán*, en *Memorias e impresiones de viaje*, pp. 36-37.

conocido de su padre, como Sarmiento lo hacía en su casa de San Juan.⁸⁸ Ya identificada para siempre la naturaleza de Tucumán con la patria y la nación (en sintonía absoluta con el mandato romántico), el sentimiento no deja de ser rousseaniano: "en este sitio se agranda el alma y predispone a lo elevado y sublime".⁸⁹

La percepción de las ruinas es uno de los puntos en los que evidentemente Alberdi no sigue a Andrews, quien haciendo hincapié en los valores del panorama de la naturaleza, observa asombrado viejísimos árboles mohosos llenos de plantas trepadoras parásitas y ve en ellos "la sucesión de los tiempos, produciendo la misma impresión que dejan en el espíritu las ruinas de castillos europeos, que en vano se buscarían aquí".⁹⁰ Y si la naturaleza se anima por influencia del héroe Belgrano, Alberdi suspende la medida real del tiempo para —simbólicamente— conseguir lo que no se tiene: las ruinas, esos "monumento[s] de soledad y muerte" que, si bien le dan ocasión a la melancolía, deben ser cuidados para que no se conviertan en "una triste soledad", como memoria de "las glorias pasadas de la patria", sino en el monumento futuro de la nación. Las ruinas aparecen por voluntad e intención de generarlas, al correr de la pluma, por necesidad estética y programática. En Tucumán, Alberdi ve la patria: la ve en la nacionalización de la belleza, la ve en la conformación acelerada de ruinas, la ve en el cielo como bandera, la ve en él mismo como figura que llevará adelante el cambio que dictan los tiempos que corren.

Mármol, que no ha nacido en Tucumán, resume:

"[...] en Tucumán, como en todas esas latitudes privilegiadas, entibiadas por la luz de los trópicos, el corazón participa con el aire, con la luz, con la vegetación, de esa abundancia de calor y de vida, de armonía y de amor, que exhala allí superabundante la Naturaleza".⁹¹

Tucumán es el espacio *no hostil* que encuentra el romanticismo argentino. Que se diferencia del espacio bárbaro, efectivamente *hostil*, configurado como pampa, como desierto o como matadero. Es la única naturaleza argentina celebrable, positiva. Y si el Brasil les ofrece a los románticos argentinos un imaginario tropical más exacerbado, es la tibieza de los montes tucumanos lo

⁸⁸Sarmiento, *Recuerdos de provincia*, 207-208.

⁸⁹Alberdi, *Memoria descriptiva sobre Tucumán*, p. 41 y 42.

⁹⁰Joseph Andrews, *Viaje de Buenos Aires a Potosí y Arica*, p. 110.

⁹¹Mármol, *Amalia*, parte segunda, capítulo 1, p. 99.

que les proporciona una explosión de la naturaleza menos agobiante y, por sus características, el reverso de la pampa tal como el antirrosismo la irá concibiendo.⁹² Así, Tucumán podría ser —como propusimos que lo era el Brasil para América— el *internal other* de la Argentina el "único tesoro de la naturaleza/ que al suelo de mi patria le regalara Dios", como lo pinta Mármol en sus *Cantos del Peregrino*.⁹³ La relación directa entre Italia, el *internal other* de Europa según Van Den Abbeele, y Tucumán lo establece Juan María Gutiérrez en una respuesta a Pío Tedín: "Me ha abierto el apetito con la descripción de esa encantadora Provincia, que seguramente es el jardín de la República, la Italia de esta parte del mundo".⁹⁴

Lo sintetizaría Alberdi en su *Autobiografía*: "El capitán Andrews llamó a Tucumán, por la majestad de su naturaleza física, el *jardín del Universo*, el *Edén del Mundo*",⁹⁵ lectura que también había hecho Sarmiento y a partir de la cual *dispone* el escenario para el triunfo de Quiroga sobre Lamadrid: "Es Tucumán un país tropical en donde la naturaleza ha hecho ostentación de sus más pomposas galas; es el Edén de América, sin rival en toda la redondez de la tierra".⁹⁶ Pero hay —claro— otros edenés, como se sabe. El más afín estéticamente es el que Byron encontrara en Sintra, en la Quinta de Monserrat:

"Lo! Cintra's glorious Eden intervenes

⁹²Alberdi ligará ambos trópicos en el verano de 1844. Y en relación con las brasileñas, verá belleza sólo en sus ojos, rasgo compartido con las tucumanas; pero éstas, a diferencia de la mujer "negra, pequeña, flaca y mal configurada, sin gracia" del Imperio (a la que ya se aludió), son blancas y con gracia andaluza (*Impresiones y recuerdos*, p. 211). Pero, no obstante las críticas feroces y hasta descorteses que dirige a Río de Janeiro, la considera la "ciudad romántica por excelencia", aunque no se detenga a dar demasiado fundamento a esta opinión (p. 218).

⁹³José Mármol, *Cantos del Peregrino*, Canto sexto de la edición de 1889, vv. 715-716, p. 276.

⁹⁴Juan María Gutiérrez a Pío Tedín, 26 de enero de 1833, en Morales, *Epistolario de don Juan María Gutiérrez*, p. 1. Para la fecha, el salteño Pío Tedín vivía en Tucumán, donde ocupaba el cargo de secretario de la Sala de representantes.

⁹⁵Alberdi, *Autobiografía*, p. 45 (subrayado en el original).

⁹⁶Sarmiento, *Facundo*, p. 193. Sarmiento recupera a Andrews como "un viajero inglés que ha dedicado muchas páginas a la descripción de tantas maravillas, [...] delirando, arrebatado por la enajenación que lo dominaba" (p. 194), en una imagen que anticipa la del propio sanjuanino cuando descubra el trópico brasileño. La descripción que hace el Sarmiento de Tucumán traza una (nueva) analogía oriental, en perfecta sintonía con la mirada orientalista de Mármol sobre la mujer brasileña: "¿creéis por ventura, que esta descripción es plagiada de las Mil y una noches, u otros cuentos de Hadas a la Oriental? Daos prisa más bien a imaginaros lo que digo de la voluptuosidad y belleza de las mujeres que nacen bajo un cielo de fuego, y que desfallecidas van a la siesta a reclinarsse muellemente bajo la sombra de los mirtos y laureles, a dormirse embriagadas por las esencias que ahogan al que no está habituado a aquella atmósfera" (*Facundo*, p. 195).

In variegated maze of mount and glen,
Ah me! what hand can pencil guide, or pen,
To follow half on which the eye dilates
Through views more dazzling unto mortal ken
Than those whereof such things the bard relates,
Who to the awe-stuck world unlock'd Elysium's gates?"⁹⁷

A partir del Brasil (en América) o de Tucumán (en Argentina), el trópico también deviene espacio de la literatura argentina y de su imaginario cultural, como lo ratifican algunas pinturas que se incluyen en el acervo nacional. ¿Cómo no leer en este contexto el cuadro de Mariquita Sánchez que pintó Rugendas, el pintor alemán que consolidaría la imagen paisajística del Brasil y que le pone a esa cautivante mujer de rizos en bandó y ojos de melancolía sentada sobre un sillón cubierto por una tela roja una vegetación tropical como verdadero telón de fondo? Este cuadro hecho por Rugendas en 1845 anticipa el viaje que Mariquita todavía no había realizado a Río de Janeiro, donde pasaría parte de su exilio, colocándola proféticamente allí donde iba a estar. Además, ese retrato podría ilustrar perfectamente la *Amalia* de Mármol, porque la estampa romántico-tropical no le sentaría nada mal a la joven tucumana instalada en Barracas en pleno terror rosista.⁹⁸

Ahora, ese fondo tropical no entra sólo en la serie *natural* del imaginario de un viajero europeo que pinta su idea de América, aunque no haya en Buenos Aires ninguna selva: está también en consonancia con otras imaginaciones geográficas que vuelven al trópico un espacio deseable, feliz, contrapuesto al de la pampa, y muy pertinente también para la Argentina. Por eso mismo, no debe llamar la atención que un pintor argentino como Prilidiano Pueyrredón —todavía más de diez años después— le dé también un fondo tropical a algún retrato; porque el espacio que alimentó su mirada fue precisamente el de Río de Janeiro, donde pasó la adolescencia entre 1841 y 1845, por exilio de su padre. Y fue Pueyrredón el que le prometió a su amigo Joaquim Norberto de Souza Silva:

⁹⁷Lord Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*, Canto the First, XVIII, p. 179. En relación con el viaje que hace Byron entre 1809 y 1811, Allan Massie indica que en su ruta hacia el este, pasa por Portugal y España, y puede ver los efectos de la invasión napoleónica a la península ibérica. Al principio, Lisboa no le interesó mucho; aunque sí Sintra (Allan Massie, *Byron's Travels*, London, Sidgwick & Jackson). La admiración por las epifanías de Byron le harán decir a Carlos Guido Spano: "¡Ah, si yo fuera Byron!, pensé en mis adentros, ¡oh bella Lusitania, otro gallo te cantara!" (Carlos Guido, *Carta confidencial*, p. 41).

⁹⁸El "Retrato de María Sánchez de Thompson y de Mendeville", óleo sobre tela (circa 1845), se conserva en el Museo Histórico Nacional.

"Eu retratar-te ei na composição do 3º ato, embuçado em teu capote, com os cabelos soltos pelo vento, em pé sobre as rochas de gravatá, onde o mar verde e corado de espumas se rebentará em flor, escrevendo aos relâmpagos da tempestade, que formará o fundo do quadro".⁹⁹

VIII El país de arenas

Pero el viaje del exilio al Brasil no entregará como única imagen la descripción de la vegetación frondosa y brillante sobre la que se levanta la capital del Imperio; habrá también otras cartografías brasileñas para el destierro argentino. Así, al llegar también de Europa pero en otro barco que su amigo Alberdi, Gutiérrez entrará al Brasil por Río de Janeiro aunque para terminar instalándose en el sur del país, y volverá a la capital del Imperio sólo casi un año y medio después, con el fin de embarcar hacia el Pacífico.

La travesía entre Río de Janeiro y Porto Alegre quedó registrada en un diario de viajes en el que no sólo volcó —como viajero— su *travelogue*, sino también sus dibujos de edificios o parajes, que mostraban el trazo seguro del topógrafo, el mismo que le había permitido diseñar el plano de los alrededores de Montevideo que —como el propio Gutiérrez lo señala— "en grande escala y prolijamente dibujado y lavado, forrado en tela, sirvió al general Paz para dirigir las operaciones de defensa, pues en él se hallaban todos los accidentes del terreno, calles, cercados, caminos, edificios, cuchillas, etc."¹⁰⁰ Gutiérrez tenía buen ojo para observar; pero no son tanto sus descripciones de las vistas, que algunos de sus compañeros de generación podían superar, sino su capacidad de síntesis para la representación lo que llama la atención en sus formas de concebir diseños. Así, había podido decir de Montevideo, a la que observaba desde el barco en el que se alejaba, rumbo a Europa, que

"[p]ara pintar esta ciudad en un paisaje, no hay más que representar un montón de casas blancas formando como una loma

⁹⁹Emile Adet, *Minerva Brasiliense I*, p. 356: "A leitura de uma tragédia inédita", citado por Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*, tomo 2, p. 43.

¹⁰⁰Citado por Ernesto Morales, *Don Juan María Gutiérrez. El hombre de mayo*, Buenos Aires, El Ateneo, 1937, p. 38. De Sarmiento, cuya afición al dibujo es conocida, se conservan también los dibujos de la libreta de viajes entre Nueva York y Buenos Aires, en 1868.

cubierta de palomas; el mar al pie y dos torres con una media naranja en el centro. Un montón de casas y la Matriz es Montevideo, como en las antiguas caricaturas, una barriga y un lente era don Bernardino Rivadavia".¹⁰¹

Mientras que en ese verano de 1844 en Río de Janeiro, Alberdi y Mármol resuelven pasar a Chile (cada uno se embarca en una nave distinta por temor a la que escogió el otro —y ya sabemos que la elección más desafortunada fue la del autor del Peregrino—), Gutiérrez se decide por el sur del Brasil, porque "Río Grande está lleno de gentes de aquí y de Buenos Aires que Ud. conoce como yo y que no necesita Ud. recomendación para ellas", como le escribe —amistoso— Rivera Indarte, sugiriéndole además un contacto para conseguir traslado gratis en barco, lo que no es nada despreciable para un exiliado con frecuentes problemas económicos.¹⁰²

En efecto, en esa zona alejada del boato de la corte como si se tratara de otro país, y en medio de una revolución que se viene extendiendo desde 1835 y que acabará en 1845 (y que pretendía —en efecto— convertir a la provincia del sur en otro país), se instala Gutiérrez. Desde Río Grande se trasladará en vapor hasta Pelotas, yendo por la Laguna de los Patos, durante unas tres horas. La zona no se vislumbra como un destino prometedor aunque esté lleno de argentinos. A punto de salir para Pelotas, donde está también su hermana, Gutiérrez ya anticipa que "me parece que me aguarda una vida vegetativa y de puro destierro. Esta ciudad no tiene nada de agradable; está atrasada; hay

¹⁰¹Carta de Juan María Gutiérrez a su hermana Ramona, 1 de enero de 1844, enviada desde el Brasil, en la que le cuenta el viaje a Europa, en Morales, *Epistolario de don Juan María Gutiérrez*, p. 41 bis. Gutiérrez, como él mismo se lo confiesa a su hermana, se está yendo de Montevideo sin llorar, huyendo de una situación que no le interesa vivir, la de la ciudad sitiada, actitud que comparte con Alberdi, su compañero de viaje, y que no será poco criticada (como veremos en la Conclusión), particularmente por Sarmiento, de quien también tenemos una imagen del casco urbano de la capital de la Banda Oriental, que él observa desde la azotea de su cuarto en pleno estrépito de cañonazos para detenerse en que "en la azotea vecina leía una señorita, mientras la brisa de la tarde agitaba graciosamente sus vestidos de luto. Daba el frente hacia la campaña, y no obstante que los cañonazos menudeaban, no la vi una vez sola levantar sus miradas. No era así, empero, en los primeros días del sitio". Las mujeres, más que acostumbradas, ahora habían templado su valentía. (Sarmiento, *Viajes*, p. 44). Una bella imagen del caserío de Montevideo, que sirve perfectamente para graficar la posible posición del observador Sarmiento, es —aunque fechada antes del sitio— el cuadro "Azoteas de Montevideo, 1840", de Adolfo D'Hastrel.

¹⁰²Rivera Indarte a Juan María Gutiérrez, carta presumiblemente del 8 de febrero de 1844 desde Montevideo, sostienen los editores del *Archivo JMG*, tomo I, pp. 257-258.

arena en las calles hasta el tobillo y el calor es insoportable".¹⁰³ Así, serán frecuentes, en las cartas intercambiadas con allegados, las referencias a "sus arenales, con su abundancia de porquería y escasez de mujeres", como traduce perfectamente Luis Domínguez la descripción del amigo,¹⁰⁴ o al "país de arenas", en otra analogía árabe asociada con América y con los espacios hostiles de la barbarie a la que es tan afecta el grupo argentino del exilio.¹⁰⁵

Estudioso como siempre, aunque no muy a gusto, apenas llega ya Gutiérrez está pidiéndole a Echeverría que le consiga el libro de viajes por el Brasil de Arsène Isabelle y la carta de la Provincia de Río Grande de Zambecari, aunque más no sea para copiarla rápidamente y devolverla, si no fuera posible obtenerla por compra. Pide material bibliográfico y cartográfico sobre la zona en la que se asienta para conocerla mejor, con una rapidez que tal vez sólo sea superada por la adquisición de gramáticas y mapas que Sarmiento hará cuando se disponga a trasladarse a una nueva ciudad en su periplo por Europa. Como no es infrecuente la circulación de material bibliográfico entre los distintos puntos del exilio, al topógrafo le llegará lo que pide, gracias a las gestiones de Echeverría y de Vilardebó, con la grata sorpresa de que el ejemplar del libro de viajes será un obsequio del propio autor (que se lo dedica), al que visitan los amigos de Gutiérrez en Montevideo. El envío se realiza por la generosa intercesión de Hortêncio Almeida, y en las cartas que se cruzan sobre la cuestión se vuelve a percibir lo dificultosa que era la situación de todo exiliado, que no podía —aun cuando no estuviera clandestino— actuar sin cuidados y resguardos.¹⁰⁶

El horizonte político en este lugar del exilio no es el de la fastuosidad (o el "mamarracho") de la corte ni el de las dotes del jovencísimo monarca, sino la

¹⁰³Carta de Juan María Gutiérrez a Esteban Echeverría, Río Grande do Sul, probablemente mal fechada el 1 de febrero de 1844, como aclaran los editores, que dan como fecha el 25 de febrero de 1844, en *Archivo JMG*, tomo I, p. 262.

¹⁰⁴Carta de Luis Domínguez a Juan María Gutiérrez, Montevideo, 29 de marzo de 1844 (*Archivo JMG*, tomo I, p. 266). En 1844, a Domínguez le ofrecen trasladarse al sur (cf. carta de Domínguez a Juan María Gutiérrez, Montevideo, 7 de junio de 1844, *Archivo JMG*, tomo I, pp. 275-276), cosa que hará finalmente luego del asesinato de su cuñado, Florencio Varela.

¹⁰⁵La expresión "ese país de arenas" la usa R. A. Jardim, desde Porto Alegre, en carta a Juan María Gutiérrez, que está en Pelotas, 16 de noviembre de 1844, *Archivo JMG*, tomo I, p. 284.

¹⁰⁶Cf. las cartas de Juan María Gutiérrez a Esteban Echeverría, Río Grande do Sul, 25 de febrero de 1845; de Esteban Echeverría a Juan María Gutiérrez, Montevideo, 3 de abril de 1844; Hortêncio Almeida a Juan María Gutiérrez, San Pedro del Sur, 26 de abril de 1844; y de Juan María Gutiérrez a Esteban Echeverría, 4 de mayo de 1844 (en *Archivo JMG*, tomo I, pp. 262, 267, 270, respectivamente).

Guerra dos Farrapos llevada a cabo por esos harapientos al mando de Bento Gonçalves que amenazan al poder central del Imperio. Hay peligro de disolución de esa virtual unidad que el emperador quiere imponer por medio del apoyo al arte y a la cultura brasileña con el fin de que generen una imagen única y unitaria (no en el sentido de la parcialidad argentina, claro) del Brasil, y a través de una lucha de ejércitos en el sur, en la que está involucrado —cuándo no— el gobierno de Rosas, que apoya a los insurrectos.¹⁰⁷ "La circunstancia de hallarse en guerra esta Provincia y de ser limitrofe del E.[stado] O.[riental] y a nuestra República, puede dar malos ratos a los emigrados del R. de la Plata. Ya hoy no quieren dar pasaporte para este destino", comenta el emigrado argentino.¹⁰⁸ Dadas las circunstancias, los exiliados argentinos debían volverse, ciertamente, peligrosos para el Imperio, por lo que tenían que moverse con cautela y discreción si no querían —como Gutiérrez no quería— "hacerme órgano de ninguna noticia política".¹⁰⁹ Y también debían ser sospechosos para el gobierno argentino, que podía reclamar por el tráfico de personas desde el sur del Brasil hacia Corrientes, asiento de la resistencia contra Rosas (por algo Guido le exigirá al Brasil que Paz resida en Río de Janeiro y no en el sur). Desde la corte, Mármol le escribirá a Gutiérrez —previendo las dificultades de la circulación de cartas— "bajo la cubierta de [Juan Carlos] Gómez [que vive en Porto Alegre]", para que éste la conserve en caso de que no se halle aquél en su domicilio; pero no está seguro de que vayan a recibirla, porque "¡[t]ienen Uds. un modo de vivir tan incógnito!".¹¹⁰ Pero la política del sur del Imperio, como la de la Banda Oriental, no es tan simplemente maniquea; y a pesar del apoyo que se recibe, Gutiérrez sostiene que los riograndenses no lo quieren a Rosas (claro que sobre todo los "legalistas"), lo que no es motivo suficiente —de todos modos— para que el Brasil se decida a hacerle la declaración de guerra que los antirrosistas tanto ansían.¹¹¹

¹⁰⁷Para más datos sobre la Guerra dos Farrapos en relación con la política del Río de la Plata, ver José María Rosa, *La caída de Rosas*.

¹⁰⁸Carta de Juan María Gutiérrez a Esteban Echeverría, Montevideo, 4 de mayo de 1844, en *Archivo JMG*, tomo I, p. 270.

¹⁰⁹Carta de Juan María Gutiérrez a Esteban Echeverría, Montevideo, 4 de mayo de 1844, en *Archivo JMG*, tomo I, p. 271.

¹¹⁰Carta de José Mármol a Juan María Gutiérrez, Río de Janeiro, 27 de julio de 1844, *Archivo JMG*, tomo I, p. 281 (subrayado en el original).

¹¹¹Cf. Carta de Juan María Gutiérrez a Esteban Echeverría, Porto Alegre, 7 de agosto de 1844, *Archivo JMG*, tomo I, p. 283.

"Le creo ya en Pelotas pero no empelotado", le escribe Echeverría, y no sabe que eso que dice en tono festivo constituye la miseria de su amigo. Porque Gutiérrez no disfruta demasiado de un lugar en el que, si bien hay vida social y tertulias, no se encuentran interlocutores interesantes, salvo en las relaciones más estrechas; porque la mayoría —incluyendo el grueso de los argentinos— se dedica al comercio o a la industria (lo más fructífero en la zona), horizonte de intereses lejanos a este letrado. Por eso pasa el tiempo haraganeando, dado que hay pocas oportunidades para dedicarse a alguna ocupación útil o interesante. Por lo que se dispone, en el mejor de los casos, a matar el tiempo estudiando, como le sugiere Gómez desde la cercana Porto Alegre. ¿Cómo es, entonces, vivir en el "puro destierro"? "Aquí lo paso perfectamente pero en la más *crasa* inacción y haraganería. He olvidado hasta el leer de corrido y las Musas me han huido como canes que se ahuyentan de casa del amo por falta de migas. Perdone Ud. la comparación; estoy embrutecido", dice disculpándose quien tiene veleidades —aunque discretas, es cierto— de poeta.¹¹²

Mármol se lo dice —ya lo vimos— desde Río de Janeiro, y Gutiérrez lo confirma: no es el Brasil el lugar más ventajoso. Y si Gómez todavía recordará el ambiente más propicio de Montevideo, para Mármol y Gutiérrez —como sucedió también en el caso de Alberdi— es Chile el destino más promisorio. A Echeverría, que sólo se ha movido por cortos trechos en su camino de exilio (de Buenos Aires a los Talas, de los Talas a Colonia, y de Colonia a Montevideo, de donde no se moverá hasta su muerte, y de donde no parece querer salir, por otra parte), Gutiérrez lo previene: "Si las cosas u otro motivo le sacan de Montevideo que no sea para esta Provincia ni para ninguna otra del Brasil. Es consejo de mi experiencia. [...] Huya Ud. de esto como del infierno."¹¹³

De nada servirán los intentos de Martiniano Chilavert para retenerlo, cuando le pida a Gutiérrez que se quede con "nosotros" y le diga, poético: "Los hielos de la Cordillera y del Cabo entibian los corazones de los amantes de la libertad argentina. El sol gira de oriente para occidente". Chilavert es un

¹¹²Carta de Juan María Gutiérrez a Esteban Echeverría, Porto Alegre, 7 de agosto de 1844, *Archivo JMG*, tomo I, p. 282 (sub. en el original).

¹¹³Carta de Juan María Gutiérrez a Esteban Echeverría, Pelotas, 21 de noviembre de 1844, *Archivo JMG*, tomo I, pp. 287-288.

argentino aclimatado a la vida en el trópico, y habla desde una imaginación geográfica que vibra con otra pasión.¹¹⁴

¹¹⁴Carta de Martiniano Chilavert a Juan María Gutiérrez, Rio Grande, 13 de diciembre de 1844, *Archivo JMG*, tomo I, p. 289.

2. La educación por el exilio

I Aventuras en el sur del Brasil

No es fácil ciertamente, ser un exiliado. Y si alguna vez, reflexivo, Gutiérrez pudo afirmar: "Cuando uno no está en su Patria, tan extranjero es a 40 leguas como a ciento", como le manifestó a su hermana,¹¹⁵ pronto hará carne la diferencia que le planteara su amigo Gómez desde Porto Alegre, al darle la bienvenida, advirtiéndole acerca de las dificultades que lo esperan en el sur del Brasil: "Ud. no es la primera vez que es extranjero, pero lo ha sido en un país donde tenía terreno para sus instintos y ecos para sus sentimientos, donde lo queríamos a Ud., valoramos su mérito; amigo, en el Brasil no hay juventud *todavía*".¹¹⁶ En el sur del Brasil y fuera de Montevideo, su primera residencia en el exilio, Gutiérrez se sentía "ausente del palenque", como él mismo lo lamenta cuando le cuentan el desarrollo del Certamen poético de 1844, en el que obviamente no participó.¹¹⁷

Como si estuviera, más que fuera de un país, fuera del mundo, Gutiérrez manifiesta sus "deseos de hacer algo, de ver la sociedad, y de dar las espaldas para siempre a estas selvas y montañas que tanto he recorrido y que me tienen cansado"¹¹⁸ y se dispone, desde Río de Janeiro, a pasar a Chile (adonde llegará el 6 de mayo de 1845). Pero no acepta el plan que le propone Mármol —mezcla de viaje de aprendizaje y de economía— de salir vía Bolivia cruzando el Mato Grosso en coches tirados por caballos y conducidos por personas que él mismo podría conseguir. Locura que evidentemente descartó hasta el propio Mármol, que ya había tenido la mala fortuna de casi naufragar con la Rumena un tiempo antes.¹¹⁹ Gutiérrez tenía otro plan: el de irse con su hermano que residía en

¹¹⁵Carta a su hermana Ramona, 1 de enero de 1844, en Morales, *Epistolario de don Juan María Gutiérrez*, p. 42.

¹¹⁶Carta de Juan Carlos Gómez a Juan María Gutiérrez, Porto Alegre, 13 de marzo de 1844, *Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario*, tomo I, p. 263 (subrayado en el original). Juan Carlos Gómez, que es uruguayo, trabaja sobre la empiria del exilio, más que sobre las declaraciones universales.

¹¹⁷Cf. Carta de Juan María Gutiérrez a Esteban Echeverría, 4 de mayo de 1844, *Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario*, tomo I, p. 271.

¹¹⁸Carta de Juan María Gutiérrez a Esteban Echeverría, Río Grande do Sul, 18 de diciembre de 1844, *Archivo JMG*, tomo I, p. 289.

¹¹⁹Carta de José Mármol a Juan María Gutiérrez, Río de Janeiro, 27 de julio de 1844, *Archivo JMG*, tomo I, p. 280.

Guayaquil, en una muy sólida posición económica; lo que no hizo, finalmente, sino en 1847.¹²⁰

La ruta que señala Mármol para salir del Brasil permite ver la posibilidad de otras formas de viajar hacia el exilio o entre los puntos del exilio, además de las travesías en barco; rutas que los que se movían por las ciudades costeras de Chile, la Banda Oriental o el Brasil no frecuentaban, y que bien conocían los emigrados a Bolivia o el propio Sarmiento, que pasaba a Chile desde San Juan. Y aparece, también, otro panorama natural para el viajero, que ahora no juega a despertar en una selva tropical vista desde la ventana del hotel, sino que se aventura —aunque sea imaginariamente— en una zona de verdaderos riesgos.

Ya no es tiempo de identificarse con la naturaleza del entorno, como cuando Gutiérrez se sintió, cual gajo de aguapey, "planta desterrada/ del lecho azul de tu paterno río", en una composición que fechó en la Lagoa dos Patos.¹²¹ Pero Gutiérrez sabe distinguir entre la incomodidad personal y los intereses del estudioso; por lo que no dejará de encontrar atractivo en esa provincia del sur del Brasil y —siempre bien dispuesto— le contará a Echeverría, a continuación de la advertencia para que nunca vaya a instalarse a ese lugar, que visitó la colonia de São Leopoldo y que escribió una memoria que enviaría al Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay. El *Comercio del Plata* la publicaría en su primer folletín, en los números 227 a 231, entre el 16 y el 21 de julio de 1846.¹²² El título de la memoria es *Apuntes sobre la colonia alemana de San Leopoldo en la provincia del Río Grande del Sur en el Brasil recogidos sobre los mismos lugares, en el mes de septiembre de 1845* y está dedicada a Florencio Varela.

Este texto de viaje (que duró diez días) está entre la descripción general y el relato en primera persona. O, mejor, incluye la primera persona dentro de un tono de crónica general y objetiva; y deja ver al topógrafo Gutiérrez, preciso en la determinación de coordenadas y en la descripción de la cuadrícula del poblado; y al poeta ocasional que describe o narra breve pero muy plásticamente, recuperando sensaciones como la de bañarse en sus ríos a la luz de la luna sin sentir frío, y aromas, porque "puede decirse sin exageración que

¹²⁰Cf. Carta de Juan María Gutiérrez a Esteban Echeverría, Porto Alegre, 7 de agosto de 1844, *Archivo JMG*, tomo I, p. 283.

¹²¹Juan María Gutiérrez, "A un gajo de aguapey", Juan María Gutiérrez, *Poesías*, Buenos Aires, 1945, p. 184. En el texto, se indica, también, que el poema se escribió en 1844.

¹²²El texto se publica en la sección de la Biblioteca del *Comercio del Plata*, que viene preparada para encuadernar, con tipografía elegante, caja de libro y no de periódico, y paginado como para armar los cuadernillos.

se camina por entre perfumes, emanados de las hojas y de las flores". La memoria incluye la descripción de la topografía, del clima, de la organización económica, de la historia política del lugar, de la situación del momento y de los usos sociales. Gutiérrez es didáctico y recurre tanto a la explicación etimológica como a la nota al pie para poder ser más preciso e ilustrativo. Esta colonia alemana fue fundada en 1824 —con Pedro I, padre del actual gobernante— con un núcleo inicial de ochenta pobladores (para la fecha de la visita de Gutiérrez suman entre cinco mil quinientos y seis mil) a los que el gobierno imperial les prometiera tierras (que eran propiedad del emperador), animales y herramientas, además de un dinero que nunca entregó, hecho que el argentino aprovecha para criticar la política del imperio, que desprotegió a estos colonos a los que ni siquiera los reconoce como ciudadanos del Brasil. En este sentido, pese a que en carta a Echeverría le contaba que "[e]sta colonia es una de las cosas dignas de estudiarse en esta parte de América por el influjo que puede tener sobre la suerte de este suelo y porque es un ensayo sobre el cual se pueden resolver muchos problemas sobre colonización para extranjeros",¹²³ opinión que comparte con Sarmiento, se aparta de éste por la crítica, que contrasta con la alabanza que el sanjuanino hará del emprendimiento colonizador de la también alemana Petrópolis. Gutiérrez denuncia la desatención del gobierno, actitud que ratifica al incluir —a modo de apéndice— la petición de los colonos a las autoridades políticas del país vecino. Pero ese ejemplo le sirve, de todos modos; y capitaliza la experiencia de los otros que ha visto personalmente para trasladarla —como experiencia social— al servicio (futuro) de su patria perdida. Un verdadero aprendizaje para el exiliado.

A la desatención y el vacío legal agrega el argentino que los colonos alemanes deben sumar el problema del indio, que genera —como en la zona pampeana— sus cautivos (Gutiérrez cuenta el caso de un niño de cuatro años capturado por los bugres que invadieron la colonia en 1826 y 1829); y, el más acuciante para la fecha, el de la Guerra independentista que divide a la zona entre los "alemanes farrapos", revolucionarios, y los "alemanes caramurús", o sea: entre "republicanos y legalistas". La lucha les trajo complicaciones no menores a los colonos, que en ocasiones debieron abandonar sus trabajos para refugiarse en los montes y perdieron sus casas, por saqueo o incendio. Los

¹²³Carta de Juan María Gutiérrez a Esteban Echeverría, Pelotas, 21 de noviembre de 1844, *Archivo JMG*, tomo I, p. 287.

alemanes, laboriosos, se recuperan y continúan con sus plantaciones y crías de gallinas o cerdos, o con la producción de leche y manteca que transportan en carros o caballos hasta el puerto.

En São Leopoldo encontró Gutiérrez dos rarezas, en relación con sus propios hábitos argentinos: la "caxasa [sic], el aguardiente, caña del país"; y que las mujeres, con habilidad similar a las de los varones, no sólo labran y conducen los lanchones sino que "montan a caballo como hombre, pero visten en pantalón blanco y delgado, y acomodan el vestido de su sexo a la cintura. A pesar de la extrañeza que me causó este modo de cabalgar, hallé gracia en algunas de aquellas amazonas, atravesando limpias y aliñadas [sic] los *matos* [sic] tupidos de San Leopoldo, para llegar a las iglesias el Domingo". Evidentemente, Gutiérrez proporciona otras postales, que complementan la gramática social de la mujer en el Brasil enunciada por Mármol y por Mariquita Sánchez en relación con las cariocas.¹²⁴

II Aprendizajes en el exilio.

Gutiérrez es prolijo, y —lo dijimos— ha escrito diarios, como casi todos sus contemporáneos, donde registra sus viajes. Pero, muy cauto y humilde, cuando su hermana le pide una relación del viaje a Europa que la "instruya", él le contesta que no hará

"[n]ada más que escribirte, porque en cuanto a enseñar es otra cosa: para enseñar se necesita saber y yo ando todavía en la escuela; cuanto más leo, más lejos estoy de las causas de las cosas, y empiezo a sospechar que la sabiduría no está en los libros. El sabio es hoy para mí el que no lleva sus deseos más allá de sus medios de realizarlos; tiene el espíritu y la conciencia tranquilos; ama a sus semejantes y les hace bien, y no abandona el seno de su familia aunque le ofrezcan todo el mineral del Perú".¹²⁵

¹²⁴Aunque, en este caso, no ocupe su atención esa particularidad, no ocupe su atención en este caso el tema, no hay que olvidar que Gutiérrez es un extranjero que observa el modo en que una colonia de alemanes —extranjeros también— viven en el Brasil, lo que le da —respecto de la tierra en que se hospeda— una distancia crítica, gracias a esa mirada desde la doble extranjería.

¹²⁵Carta a su hermana Ramona, 1 de enero de 1844, en Morales, *Epistolario de don Juan María Gutiérrez*, pp. 37 y 37 bis.

Esas son las tibias y siempre medidas expectativas de quien —no obstante— hace cinco años anda errante y proscripto, deambulando por la Banda Oriental y Europa, y al que le esperan todavía otros ocho años repartidos entre el Brasil, Chile y Ecuador antes de regresar a una Argentina sin Rosas.¹²⁶

"Si los viajes y la experiencia de gabinete de un caballero lo han enriquecido, es a su intelecto al que le corresponde demostrarlo. No es suficiente con acumular experiencias; tienen que ser sopesadas y clasificadas; tienen que ser digeridas y destiladas, de modo tal de extraerles los razonamientos y las conclusiones que ellas contienen."

Son palabras de Montaigne.¹²⁷ Y formulan de modo abstracto lo que antes había planteado a manera de ejemplo: no importa que un gran médico cirujano nos cuente la historia de las curaciones que ha practicado sobre sus pacientes ni las historias de los pacientes mismos (no es ése el "fruto de su experiencia", dice el filósofo). Son las conclusiones que se sacan de esa experiencia las que lo hacen más sabio.

El viaje como aprendizaje y experiencia. Este es un punto fundamental, porque: ¿qué es lo que se aprende en los viajes?, y —particularmente— ¿qué es lo que se aprende —si algo— en ese tipo especial de viaje, como lo es el del exilio?

"La emigración es la escuela más rica en enseñanza: Chateaubriand, Lafayette, madame de Staël, el rey Luis Felipe, son discípulos ilustres formados en ella".¹²⁸ Así, de manera rotunda, Juan Bautista Alberdi enuncia la estirpe en la que desea leerse: "la emigración argentina", esto es: el conjunto de los exiliados políticos. Es el año 1847: nueve años después de haber dejado el país (no lo sabe, pero ya prácticamente para siempre), propone una misión patriótica a sus coetáneos, compañeros de destierro: "servir a la organización del país, tal vez en manos del mismo Rosas". La garantía que da para que se comprenda que los desterrados podrían manifestarse a favor de la construcción del país es la

¹²⁶El soltero Gutiérrez se enamora en Brasil y le lee a su amada versos de Echeverría que a ella le encantan. Su soltería y los deseos de sus amigos de casarlo son tema frecuente en la correspondencia.

¹²⁷Michel de Montaigne, *Ensayos*, "Sobre el arte de la conversación" (trabajo con la edición en inglés: *Essays*, London, Penguin Books, 1993, p. 296).

¹²⁸Juan Bautista Alberdi, *La República Argentina 37 años después de la Revolución de Mayo*, en *Cartas sobre la prensa y la política militante de la República Argentina*, Buenos Aires, Luz del día, 1954, p. 345.

capacidad que tienen de ser hombres de paz (y no sólo soldados en un combate de ideologías).

Alberdi *no aprende* (esto es: *no escarmienta*), podrían decir sus compañeros de lucha: vuelve a apostar a Rosas, al reescribir —en otra clave— su defensa *teórica* del fuerte gobierno del Restaurador de las Leyes, que ya había hecho en varias oportunidades desde 1837. Pero, además, es también en *La República Argentina 37 años después de la Revolución de Mayo* donde va a reescribir —borrando— la apuesta a la juventud que con tanta convicción defendió en su primer libro, el *Fragmento preliminar al estudio del derecho*.¹²⁹ En 1837 celebraba el hecho de que

"Todas las conquistas del espíritu humano han tenido órganos jóvenes. [...] La vejez es demasiado circunspecta para lanzarse en aventuras. Esto de cambiar la faz del mundo y de las cosas tiene algo de la petulancia juvenil, y sienta mal a la vejez que gusta de que ni las pajas se agiten en torno de ella".¹³⁰

Diez años después esgrimirá lo contrario para garantizar la contribución de los opositores (aquellos mismos jóvenes de entonces, que siguen siéndolo, de todos modos) a la reconstitución política de la patria, al subrayar que

"[s]i se conviene en que Chile, el Brasil, el Estado Oriental, donde principalmente [el grupo de desterrados] ha residido son países que tienen mucho bueno en materia de ejemplos, se debe admitir que la emigración establecida en ellos *ha debido aprender, cuando menos, a vivir quieta y ocupada*".¹³¹

¹²⁹El *Fragmento preliminar al estudio del derecho*, de 1837, es un texto que expone explícitamente la teoría del juvenilismo que *Amalia*, de 1851 y 1855, no hará sino poner en acto ficcional (no nos referimos a ambos textos en un sentido de causa-efecto: estamos frente a una imaginario común y a una generación que comparte ideas).

¹³⁰Alberdi, *Fragmento preliminar al estudio del derecho*, Buenos Aires, Biblos, 1984, p. 116. Contestando evidentemente a las imputaciones de soberbia que les hacían los viejos, un tanto ofuscado, Alberdi también lanzará una perorata: "Que no se diga que lo ignoramos todo, porque no lo sabemos todo. Nosotros no somos abogados, no somos jueces, no somos maestros, no somos nada todavía: no estamos, pues, obligados a saberlo todo. Somos aún escueleros. La ignorancia nos pertenece. Escribimos para aprender, no para enseñar, porque escribir es muchas veces estudiar. Nada más lejos de nuestras miras que toda pretensión magistral. No podemos enseñar lo que nosotros mismos vamos a aprender" (p. 158).

¹³¹Alberdi, *La República Argentina 37 años después de la Revolución de Mayo*, p.345 (el énfasis es nuestro).

Es un llamado al orden del doctor Alberdi. Los valores se han invertido: ya no la aventura sino el sosiego, ya no el mando sino la obediencia.¹³²

Es en su ensayo "Sobre el arte de la conversación" que Montaigne considera el valor de la experiencia y, en particular, de la transmisión de una enseñanza que derivará en aprendizajes que pueden realizar los oyentes (o los lectores) de esos relatos.¹³³ Pero hay algo en lo que Montaigne insiste: la experiencia que va a transmitirse a los otros debe ser sopesada y seleccionada. No se trata de que, si alguien ha viajado (por ejemplo), narre todos los episodios de sus travesías, sino de entregar las conclusiones, el aprendizaje. Es una falta de medida transmitir el viaje pormenorizadamente. Es indispensable que el viajero que se dispone a introducir el tema en una conversación eche mano del recurso de la síntesis de su experiencia. Es, de alguna manera, una concepción utilitaria; pero este utilitarismo está en función de un aprendizaje como forma del decoro.

Los viajes, se sabe, entonces, son fuente de aprendizaje. Y el exilio, con todas las penurias, no deja de todos modos de ser un viaje. Así ve, por ejemplo, Echeverría la perspectiva auspiciosa que se abre con el viaje de Sarmiento a Europa, como enviado del gobierno chileno.¹³⁴ Y ya vimos cómo el propio Sarmiento consideraba la importancia de los viajes y de los contactos con figuras destacadas que los viajes propiciaban para la formación de una persona. Y, moralizador, llevaba al extremo la situación de verse forzado a estar fuera de su entorno, para sostener que el valor de una persona se medía echándolo a un país extranjero, sin dinero, porque allí y así se veía su verdadero mérito. Y si despreciaba la incapacidad de aprender del general uruguayo Frutos Rivera, le parecía auspicioso que el hijo de Solano López —el gobernante paraguayo— encontrara en el Brasil un lugar adecuado para el aprendizaje de los modos sociales para la política, que podrían recuperar al Paraguay del aislamiento al que lo había llevado el Dr. Francia.¹³⁵

Y si esto es útil para el aprendizaje del poder en los varones, también habrá aprendizajes de suma utilidad para las mujeres, como es el caso de Mariquita Sánchez, quien ha tenido que internalizar una de las lecciones más

¹³²Trabajaré las implicancias políticas de esta posición alberdiana en relación con su contrapartida, representada por Sarmiento, en la Conclusión.

¹³³Montaigne se refiere de modo específico a la relación entre experiencia y conversación.

¹³⁴Cf. Esteban Echeverría, *Ojeada retrospectiva*, p. 58.

¹³⁵Cf. Sarmiento, *Campaña*, pp. 260 y 262, respectivamente.

costosas para una señora de su rango. Por un lado, el exilio le enseña a ahorrar (o, al menos, le impone la necesidad de ahorrar) a esta mujer a la que es notorio cómo le cuesta acostumbrarse a los cambios económicos que la familia ha ido experimentando; y, en esa nueva circunstancia, el Brasil le permite vivir con menores gastos que Montevideo. Pero lo más importante: descubre que, en la sociedad carioca, el trabajo de la mujer no es deshonoroso y que, además, es conveniente. Y le detalla a Florencia cómo aun las mujeres distinguidas trabajan ("hacen sus changas"), porque "[e]sto no te perjudica en nada ante la más alta sociedad. [...] Nadie se desdeña de ganar dinero".¹³⁶ Para la experiencia del destierro, y en particular para la experiencia de una mujer en el destierro, esto es un punto fundamental. La emigrada descubre algo en Río de Janeiro, en una cultura diferente de la rioplatense: apenas llegada a tierra tropical, Mariquita *aprende una cosa nueva*.¹³⁷

A criterio de Alberdi, con tantos aprendizajes, la posición de la Argentina terminará resultando privilegiada, porque habrá ganado lo que ningún otro país iberoamericano consiguió gracias a que, viviendo fuera de su tierra, los exiliados han incorporado saberes sobre la vida pública en otros Estados, que les permitirán sacar rédito al aplicarlos en su patria. Más explícito, se pregunta:

"Si los hombres aprenden y ganan con los viajes, ¿qué no sucederá a los pueblos? Se puede decir que una mitad de la República Argentina viaja en el mundo de diez y veinte años a esta parte. Compuesta especialmente de jóvenes, que son la patria de mañana, cuando vuelva al suelo nativo, después de su vida flotante, vendrá poseedora de lenguas extranjeras, de legislaciones, de industrias, de hábitos [...]."

Por otra parte, y como compensación y equilibrio:

"Las masas plebeyas, elevadas al poder, han suavizado su fiereza en esa atmósfera de cultura que las otras dejaron [...]. Se aprende a gobernar obedeciendo, y viceversa."¹³⁸

¹³⁶Carta de Mariquita Sánchez a su hija Florencia, Río de Janeiro, 12 de septiembre de 1846, en Vilaseca, *Cartas de Mariquita Sánchez*, p.129. Eso le da coraje para insistir en el deseo de reunir a Florencia y sus hijos con ella allí (cf. pp. 108, 97).

¹³⁷Como ya vimos, más interesante –porque vuelve concreto lo que Mariquita incorpora sólo como teoría– es el caso de Juana Manso, mujer que en su exilio brasileño experimentará realmente el trabajo, ya que escribirá y dirigirá un periódico para mantener a su familia.

¹³⁸Alberdi, *La República Argentina 37 años después de la Revolución de Mayo*, p. 341. De este aprendizaje del orden nos ocuparemos en la Conclusión.

No como convocatoria —conciliadora— a la asimilación, sino como apóstrofe contra el "tirano", Sarmiento ya había escrito esa idea, con contenidos semejantes pero implicancias opuestas:

"Los jóvenes estudiosos que Rosas ha perseguido se han desparramado por toda la América, examinado las diversas costumbres, penetrado en la vida íntima de los pueblos, estudiado sus gobiernos, y visto los resortes que en unas partes, mantienen el orden sin detrimento de la libertad y del progreso, notado, en otras, los obstáculos que se oponen a una buena organización".

Recupera el periplo de destierro y aprendizaje: Europa, Bolivia, Chile, Brasil, y el "tesoro inmenso de conocimientos prácticos, de experiencia y datos preciosos que pondrán un día al servicio de la patria, que reúna en su seno esos millares de proscriptos que andan hoy diseminados por el mundo, esperando que suene la hora de la caída del Gobierno absurdo e insostenible que aún no cede al impulso de tantas fuerzas como las que han de traer necesariamente su destrucción.

Que en cuanto a literatura, la República Argentina es hoy mil veces más rica que lo fue jamás en escritores capaces de ilustrar a un Estado americano. Si quedara duda, con todo lo que he expuesto de que la lucha actual de la República Argentina lo es sólo de civilización y barbarie, bastaría a probarlo el no hallarse del lado de Rosas un solo escritor, un solo poeta, de los muchos que posee aquella joven nación."¹³⁹

III El trabajo en el destierro

Es verdad que los exiliados *crecieron*, lo que no siempre significa —por lo visto— que se hayan aplacado. Sí, claro, han ganado experiencia profesional,

¹³⁹Sarmiento, *Facundo*, pp. 269-270. Lamas, Thompson, y fundamentalmente Carlos Tejedor refutaron las ideas que Alberdi volcó en el panfleto de 1847 (cf. Ricardo Piccirilli, *Juan Thompson. Su forja, su temple, su cuño*, pp. 45-48). Sobre el conjunto común de ideas y las influencias que se diseminan entre los hombres de la joven generación antirrosista y sus producciones intelectuales, ver nuestra Conclusión. Más en sintonía con esta línea sarmientina está el *Gigante Amapolas y sus formidables enemigos; o sea Fastos dramáticos de una guerra memorable*, de 1841, de Alberdi.

algo que también la residencia en el país les habría provisto sólo con el correr de los años: apenas habían empezado a desarrollar sus actividades en la Argentina cuando se tuvieron que trasladar a otros países, donde en la mayoría de los casos tuvieron que revalidar los títulos, cosa no siempre fácil.

Los exiliados tuvieron, ciertamente, muchos inconvenientes generados por la obligación de salir de su país. Ya vimos, en este sentido, la decisión de los Varela de montar una empresa editorial; y la circulación de alimentos, menaje o ropa entre Mariquita —desde el exilio— y su familia. Hay infinidad de ejemplos para sumar a éstos, pero tomaremos dos que podrían funcionar como casos testigos de la situación económica del desterrado argentino, que son contrapuestos: el de Juan María Gutiérrez, plagado de dificultades, y el modelo de éxito profesional que terminará ofreciendo Juan Bautista Alberdi.

Cuando, en 1835, se baraja la posibilidad de que Gutiérrez vaya a instalarse a Montevideo como abogado, Florencio Varela le dice que no le convenía, que había más posibilidades como agrimensor.¹⁴⁰ Gutiérrez había sido declarado cesante de su cargo en el Departamento Topográfico por el gobierno de Buenos Aires el 19 de febrero de 1840. El 15 de julio de 1840 recibe el título de agrimensor público en Montevideo, y es probable que para marzo de 1841 ya estuviera dedicándose a la agrimensura, porque le pide a Echeverría (que está en Colonia) "un *teodolite* y otros útiles de mensurar",¹⁴¹ ocupación que parece incrementarse cuando comienza el sitio a la ciudad (en febrero de 1843) y Gutiérrez pone sus conocimientos al servicio de la defensa, confeccionando, por ejemplo, el mapa para el general Paz que ya mencionamos, por el que recibiría una remuneración. No pocos dolores de cabeza le ocasionó su colaboración profesional, como puede verse en las cartas a Echeverría, ya que hubo algunos comentarios de Melchor Pacheco y Obes que propagaban que Gutiérrez se había quedado con algún dinero del Estado, difamación que mortifica al bueno de Juan María, que declara su "honradez, cuando en Buenos Aires he dejado por escrúpulos de monja de hacer una fortuna, y en Montevideo no he guardado un peso que no fuese fruto de penosos y malos ratos".¹⁴²

¹⁴⁰Carta de Florencio Varela a Juan María Gutiérrez, Montevideo, 13 de junio de 1835, *Archivo JMG*, tomo I, p. 186.

¹⁴¹Carta de Esteban Echeverría a Juan María Gutiérrez, Montevideo, 21 de marzo de 1841, *Archivo JMG*, tomo I, p. 217 (subrayado en el original).

¹⁴²Carta de Juan María Gutiérrez a Esteban Echeverría, Pelotas, 6 de diciembre de 1844, *Archivo JMG*, tomo I, p. 288.

Pero lo que le garantizaba subsistencia en Montevideo resultaría impracticable en el sur del Brasil, donde no existía departamento topográfico. El único camino aquí sería el comercio, que Gómez le desaconsejaba y para el cual —por otro lado— se necesitaba capital. Los hombres de industria sí podían hallar campo propicio, pero no un hombre de letras; por eso piensa en dedicarse a la enseñanza, lo que tampoco resulta posible. Ni la enseñanza literaria ni la enseñanza impartida en su calidad de "ingeniero [...] para dar lecciones de cualquiera cosa aunque sean un poco a la violeta".¹⁴³

En vez de preguntarnos a qué se dedica Gutiérrez, entonces, deberíamos preguntarnos en realidad a qué *no* se dedica, obligado como está a la "haraganería", para usar sus propios términos.

Ya en Valparaíso, en diciembre de 1845, le escribe a Mármol una carta que resulta un perfecto informe sobre el estado general de la situación, que resume muy bien la situación de los personajes más destacados de este destierro y que cito largamente porque no es muy conocida:

"Aquí estoy de profesor de matemáticas trabajando desde las 6 de la mañana hasta las 9 [podría decir "7" en el original, pero no se lee bien] de la noche. En los nueve meses que pasé sin ocupación formé una colección vasta [se lee eso] y escogida de poesías americanas; escribí algunas biografías de sus autores y todo está dispuesto para que aparezca en lindos volúmenes bajo el título de «América Poética». La empresa ha sido muy bien recibida en todos los pueblos americanos más inmediatos, y la prensa de Ecuador, del Perú y de Bolivia ha reproducido, como aquí, mi prospecto elogiando el propósito. Personas de este país colocadas muy alto me han alentado a este trabajo. Por supuesto que ningún lucro pecuniario espero de él porque si hay alguno en estas empresas queda íntegro para el impresor, porque el trabajo material, como que representa el capital pecuniario, absorbe aquí, como entre nosotros, el trabajo puramente inteligente. Habrá usted hablado con Dn. Domingo Sarmiento que pasa para Europa y él le habrá informado del estado de cosas en este país, de lo poco que

¹⁴³Carta de Juan María Gutiérrez a Esteban Echeverría, 4 de mayo de 1844, *Archivo JMG*, tomo I, p. 270.

promete a los que no compran y venden o son artesanos.¹⁴⁴ Vicente López, que es miembro de la universidad y autor de trabajos muy útiles y conocidos se pone en marcha para Montevideo desesperado de la falta de ocupación productiva. [...] Las señoras de Chile son muy amables y francas: en Santiago se goza mucho, pero es necesario para vivir allí tener ventas, porque de ningún otro modo adquiere dinero un extranjero que no sea comerciante. Alberdi, que es muy querido y tiene algún trabajo no puede salir de lo muy necesario para vivir."¹⁴⁵

Pero unos años más tarde será precisamente Alberdi —lo dijimos— el modelo de éxito, como lo confirma él mismo también en una carta a Echeverría, quien no pocas veces hace referencia a su propia mala situación económica y a la imperiosa necesidad de vender el producto de su trabajo intelectual (como la edición del *Dogma* y de la *Polémica con de Angelis*) como medio indispensable para vivir.¹⁴⁶ Alberdi le envía a Echeverría "una colección del *Comercio de Valparaíso*, papel en cuya empresa industrial tengo parte, así como en la imprenta que le da a luz. El negocio no va mal; y gano también como abogado, siendo mi estudio uno de los primeros en esta ciudad", se complace, para segura envidia de Sarmiento, como veremos oportunamente.¹⁴⁷

Evidentemente, los padecimientos económicos, y las épocas de ocio forzoso siempre rinden intelectualmente: los desterrados estudian y acopian material útil para la memoria de la nación argentina; pero, como no ignoran los gastos que pueden ocasionar los pedidos de material bibliográfico, suelen insistir en pagarle a su remitente lo que le corresponde. Se los ve dedicados a ganarse la vida en condiciones poco ideales y con las dificultades que acarrea muchas veces el que no se les reconozca su derecho al trabajo en los países en los que se hospedan, por ser extranjeros.¹⁴⁸

¹⁴⁴Para diciembre de 1845 todavía no había llegado Sarmiento a Río; lo haría pronto: en febrero del 46.

¹⁴⁵Carta de Juan María Gutiérrez a José Mármol, Valparaíso, 18 de diciembre de 1845, en AGN, Fondo José Mármol, 2350.

¹⁴⁶Cf. Carta de Esteban Echeverría a Juan María Gutiérrez, Montevideo, 24 de junio de 1847, en Echeverría, *Dogma socialista*, edición de Alberto Palcos, p. 428.

¹⁴⁷Carta de Juan Bautista Alberdi a Esteban Echeverría, Valparaíso, 26 de abril de 1848, en Echeverría, *Dogma socialista*, edición de Alberto Palcos, p. 431.

¹⁴⁸Cf. una carta de Alberdi que Juan María Gutiérrez adjunta en una propia destinada a Esteban Echeverría (Montevideo, 7 de abril de 1841). En 1842, Varela le comenta a Gutiérrez —en una carta desde Río— que le alegraba que se desempeñara como agrimensor en Montevideo y

Además, por los perjuicios que le ocasiona a la Argentina, será Alberdi el que lamenta de modo explícito (también lo hizo veladamente Florencio Varela en referencia a la educación de su hijo Héctor) las contras de la educación rivadaviana que han recibido, con todo lo que tiene —no obstante— de encomiable. El hincapié que Rivadavia hacía en la impartición de enseñanza de las ciencias morales evidenciaba —para Alberdi— su espíritu liberal, contrario a toda forma de opresión, lo que ciertamente celebraba; "[p]ero al mismo tiempo probó Rivadavia, olvidando las ciencias físicas, que no conocía la verdadera exigencia de nuestros países, llamados a una vida industrial y positiva, a la que deben preparar por una educación compuesta de materias útiles y de material y productiva aplicación".¹⁴⁹

Asociada con el viaje, el exilio y el aprendizaje está —en ciertos casos— también la cárcel, por la que pasaron algunos de los antirrosistas, como ocurre con Rivera Indarte, de quien Gutiérrez entrega este perfil:

"Desde algunos años atrás, estaba Indarte complicado en la política oscura y personal de los «Restauradores»: quien conozca esta política no extrañará que cayese aquel (inocente pero horriblemente calumniado) en calabozos y en pontones de donde no pudo salir, a pesar de recomendaciones de valía, sino por mar, y en rumbo a países extranjeros. Mediante la prisión rehizo Indarte sus estudios, robusteció sus ideas con nuevas y asiduas lecturas y cobró amor a la poesía dándose a versificar al mismo tiempo [...].

Indarte pasó su destierro en Norte-América y en el Brasil, siempre estudiando y escribiendo: a bordo de una embarcación, a la luz de la bitácora, convaleciente de una cruel enfermedad, escribió en los mares mejicanos varias de las poesías que publicamos".¹⁵⁰

teoriza sobre lo enaltecedor que resulta el trabajo para un exiliado: "La emigración —el destierro— pierden [sic] su parte más fea y más expuesta cuando el trabajo personal asegura la subsistencia del desterrado en el país que lo asila. Eso le ennoblece, le granjea aprecio y le procura tranquilidad para esperar sin apuro el porvenir" (Carta de Florencio Varela a Juan María Gutiérrez, Río de Janeiro, 29 de enero de 1842, *Archivo JMG*, tomo I, p. 238, subrayado en el original).

¹⁴⁹Alberdi, *Impresiones y recuerdos*, p. 197.

¹⁵⁰Juan María Gutiérrez, *América Poética*. En el ejemplar de la *América Poética* que consultamos en el Archivo Gutiérrez de la Biblioteca del Congreso de la Nación, se lee —agregado a mano— que el crítico ha corregido el "mediante" con "durante".

El hecho de que Gutiérrez resalte el periodo de transformación por el que pasa Rivera Indarte es significativo: porque daría cuenta de que el paso de bando político implica, también, un proceso de aprendizaje cultural: un proceso civilizador. Su antiguo compañero en la edición del *Tirteo* no es el único en recordar el proceso de cambio operado en Rivera Indarte; y Bartolomé Mitre también considerará en ese caso la prisión como correccional y como espacio de superación, al resaltar el modo en que "[e]n la cárcel de Buenos Aires, y en el Pontón, adonde [Rivera Indarte] pasó después, se perfeccionó en el latín, francés e italiano, hizo estudio detenido de estas literaturas, y se entregó a la meditación de obras serias que nutrieron su cabeza y maduraron su espíritu", al tiempo que incorporaba para siempre creencias religiosas.¹⁵¹

IV Lenguas

Es particularmente importante el tema de los idiomas para los exiliados si consideramos que el destierro y los viajes en general los hizo convivir —en algunos casos— con personas que no hablaban español, límite comunicacional que marcó el regreso de Europa de Alberdi, que no veía la hora de llegar a Río de Janeiro para poder conversar con los amigos argentinos que allí se encontraban. Aislado e incomunicado, porque estaba cada vez más fastidiado sobre todo con los franceses, y viajando en un barco de esa nacionalidad, casi dos meses antes de arribar al primer puerto americano, dirá —probablemente, sin exagerar demasiado— que "[h]ace tres días que no hablo español, sin que se siga de aquí que hablo francés. Lo paso, pues, en la mudez más completa".¹⁵² En otra clave, en el *Tobías* —sátira que recrea el mal viaje que tuvo entre Río y Chile— también se referirá Alberdi a la imposibilidad de comunicación entre el capitán irlandés, un viajero suizo-alemán y Bonnivard, el personaje principal, *alter ego* gracioso del propio Alberdi, que no habla más que español, por lo que ese barco resulta una Babel disparatada: antes que a las palabras recurren a los gestos (para lo cual necesitan de modo imperioso la luz

¹⁵¹Mitre, *Estudios sobre la vida y escritos de D. José Rivera Indarte*, pp. XIX, XX.

¹⁵²Alberdi, *Impresiones y recuerdos*, p. 185.

del sol o de una vela, de lo contrario no se ven); y lo único que la convivencia les proporciona en profundidad es el más absoluto desconocimiento entre sí.¹⁵³

Ha sido profusamente trabajada la relación de Sarmiento con las lenguas extranjeras, y es por demás conocida la configuración de la escena de aprendizaje cuando el sanjuanino asegura —hiperbólico— que, encerrado en su casa natal y teniendo a la mano una biblioteca en francés que le habían facilitado, "con una gramática y un diccionario prestados, al mes y once días de principiado el aprendizaje, había traducido doce volúmenes". El autoaprendizaje del inglés que realizó en Chile también rindió sus frutos, a juzgar por los resultados: "Traduje a volumen por día los sesenta de la colección completa de novelas de Walter Scott". Sarmiento era una *máquina* de traducir. Que operaba gracias al método que había incorporado de su maestro, "[e]l clérigo Oro [que] al enseñarme el latín, que no sé, me había dotado de una máquina sencilla de aprender idiomas, que he aplicado con suceso a los pocos que conozco".¹⁵⁴

No era inusual que los letrados americanos accedieran a los libros en su lengua original, particularmente el francés o el inglés (incluso era frecuente, en el *desorden* de lecturas sarmientino, acceder a un texto original inglés en su versión francesa). Lo que llama la atención es la desmesura, no tanto del método como de la cifra, que resulta abrumadora, exagerada. Por eso, Sylvia Molloy se pregunta por qué Sarmiento dice "traducir", como si él pusiera sobre el papel la versión castellana de lo que ha leído en otra lengua, cuando en realidad debería decir "leer", porque trata de pasar al español (mentalmente, para sí mismo y "en beneficio propio"), con el fin de comprenderlo, lo que está en idioma extranjero. Eso no es *traducir*, sino precisamente *leer*. Recordemos, entonces, nuevamente, la traducción de la famosa frase en francés: *On ne tue point les idées* (*A los hombres se degüella; a las ideas, no*), y pensémosla en función del desvío que Sarmiento produce. Para Molloy, se trata de un modo diferente de leer: modificando; por eso describe la práctica de la lectura de Sarmiento como una forma de «traducir el espíritu europeo al espíritu americano, *con los cambios que el diverso teatro requería*».¹⁵⁵

¹⁵³Cf. Alberdi, *Tobías o la cárcel a la vela*, pp. 185-186. Recordemos que la escena de iniciación de Alberdi en la literatura del viajero inglés Joseph Andrews estaba asociada al pasaje de una lengua a otra, ya que Fragueiro iba traduciendo el texto en voz alta durante el camino.

¹⁵⁴Sarmiento, *Recuerdos de Provincia*, p. 219-220.

¹⁵⁵Sylvia Molloy, *Acto de presencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 38-39 (subrayado en el original).

Anticipándose un siglo a Austin —el personaje de *62/modelo para armar*, de Julio Cortázar—, en su libreta de gastos del viaje a Europa, Sarmiento pasa del castellano al francés apenas toca el puerto del Havre, como aquél pasaba sin solución de continuidad del inglés al francés y viceversa apenas cruza el Canal de la Mancha. Todo el registro de gastos en Francia lo hará Sarmiento en francés, idioma que cambiará por el español entre Bayonne y Madrid, para volver a aquél en Alger y Blidah (después de Palma de Mallorca). Pero no siempre podrá ser tan sistemático ni seguir el ritmo del cambio de geografías: se empeñará en mantener esa *finesse* en Italia, evidenciando sus límites, que también se perciben cuando lleva en castellano el registro de Suiza, Alemania y los Países Bajos, o cuando en Inglaterra alterne el inglés con las otras dos lenguas. La impostura del autodidactismo absoluto con respecto al inglés se disipa cuando se lee que ha tomado algunas clases.¹⁵⁶

"A fines del año 1840, salía yo de mi patria, desterrado por lástima, estropeado, lleno de cardenales, puntazos y golpes recibidos el día anterior [...]. Al pasar por los baños de Zonda, bajo las Armas de la Patria que en días más alegres había pintado en una sala, escribí con carbón estas palabras: "*On ne tue point les idées*".¹⁵⁷

On ne tue point les idées. También se sabe: Ricardo Piglia propone, provocativamente, que la literatura argentina empieza con una frase en francés. Piglia interpreta el gesto de Sarmiento y explica que "el contenido político de esta frase está en el uso del francés", que los representantes del gobierno de Rosas no pueden entender. Sarmiento, el escritor americano, define su posición a partir del modelo cultural europeo: es la escena del enfrentamiento entre la civilización y la barbarie, en una de sus tantas versiones.

Es en los baños de la quebrada de Zonda donde escribe —con la prisa del que huye— esa frase en francés y desencadena un problema de interpretación. Se trata de un *graffiti*, de una pintada. El gobierno quería "descifrar el jeroglífico". Piglia hace un seguimiento del proceso de traducción que sufrió esa frase en manos del propio Sarmiento. Así, "*On ne tue point les idées* se transforma en *A los hombres se degüella, a las ideas no*": "la frase se

¹⁵⁶Cf. Domingo F. Sarmiento, *Diario de gastos. Libreta llevada por Sarmiento en sus viajes. 1845-1847*. Reproducción facsimilar, Buenos Aires, Museo Histórico Sarmiento, 1950.

¹⁵⁷Sarmiento, *Facundo*, p. 6.

«nacionaliza»" y termina siendo un texto del autor argentino; porque, al traducirla, Sarmiento la convierte en una idea propia.¹⁵⁸

La cita, dice Sarmiento, es de Fortoul. Pero se equivoca. Es Paul Verdevoye quien lo corrige. Se trata de una frase de Diderot y su enunciación original sería: "On ne tire pas de coups de fusils aux idées". No se fusilan las ideas. "On ne tire pas de coups de fusils aux idées". "A los hombres se degüella, a las ideas no". En el pasaje del fusilamiento al degüello está la acusación contra el gobernador de Buenos Aires, en relación con los tormentos que aplicaba a sus enemigos la Mazorca.

El idioma portugués, que Sarmiento no considera necesario estudiar y con el que dice estar familiarizado, poco aparece en sus textos; sólo como ocurrencia eventual arroja el escritor sanjuanino alguna palabrita suelta a modo de chanza en alguna que otra carta.¹⁵⁹ Cuando no aparece connotado negativamente, como cuando Sarmiento hace referencia a la edición de una parte de *Campaña en el Ejército Grande* en Río de Janeiro, circunstancia en la que —se queja— padeció las consecuencias de "la mala corrección de la tipografía brasilera".¹⁶⁰

No dominaba el portugués Pedro de Angelis, el editor del *Archivo Americano*, periódico trilingüe que contaba con un grupo de traductores a sueldo para colaborar con la tarea del napolitano que se había instalado en la Argentina y escribía sus cartas preferentemente en francés.¹⁶¹ Por eso, en la reunión con presencia del emperador en el Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro en la que le rindieron honores, de Angelis no entendió absolutamente nada de las

¹⁵⁸Ricardo Piglia, "Notas sobre Facundo", *Punto de vista*, Año 3, Número 8, Buenos Aires, marzo-junio de 1980. Piglia agrega la versión que la escuela ha difundido de esa traducción que el escritor sanjuanino hizo de la frase en francés: "Bárbaros, las ideas no se matan"; y sostiene que, si bien nunca fue formulada por Sarmiento de esa manera, ha pasado a ser también —para la tradición argentina— un texto suyo.

¹⁵⁹Por ejemplo: "A poco de haber llegado aquí, no sé qué pedía yo en presencia de López, a un mozo de café. *Qué precisa vusé?* [sic] me preguntó éste. —Acabáramos! contesté yo. Ya entiendo ahora. El preciso que tan usado y visto en Montevideo en el sentido de ser necesario, o necesitarse es un legado de la conquista brasilera" (carta de Sarmiento a Echeverría desde Río de Janeiro, 20 de febrero de 1846, en Alberto Palcos, *Echeverría y la democracia argentina*, p. 202).

¹⁶⁰Sarmiento, *Campaña*, p. 68.

¹⁶¹Fueron traductores del *Archivo Americano* José Antonio Wilde, del inglés, muy pronto reemplazado por Gilberto Ramsay; y Mariano Larsen, del francés. Cf. Ignacio Weiss, "Juan Manuel de Rosas-Pedro de Angelis y el *Archivo Americano*", pp. xxx-xxxiv.

lecturas que se realizaron "por no estar acostumbrado a la pronunciación del idioma portugués"¹⁶².

Si sabía portugués Florencio Varela porque lo había estudiado en la Banda Oriental, antes de llegar a Río de Janeiro; pero como dominó también otros tres idiomas: el italiano, el francés y el inglés). Y aunque probablemente haya sido impulsado por razones comerciales (su estudio de abogado en Montevideo atendía un número elevado de clientes extranjeros), el aprendizaje de idiomas acabó resultando un servicio cultural cuando Varela tradujo algunas de las obras que publicaba en la Biblioteca del *Comercio del Plata*.¹⁶³

Juan María Gutiérrez, a pesar de su dedicación al estudio, no debió sentirse tan seguro para escribir en portugués, ya que le pide a su colega brasileño Joaquim Norberto de Souza Silva que le traduzca un breve ensayo sobre la literatura argentina para publicarlo en el Imperio.¹⁶⁴ Pero deberán contarse entre las partes más interesantes y meritorias del libro de Gutiérrez sobre Juan Cruz Varela las que están dedicadas al problema de la traducción; no sólo por el análisis específico que hacen de las traducciones del poeta neoclásico (del latín, del francés y del italiano), sino porque sintetizan el funcionamiento de Gutiérrez como crítico, al tiempo que permiten ver su capacidad de teorización:

"Traducir con propiedad es trasplantar al terreno de la lengua materna, sin que degeneren o se agosten las producciones de climas extranjeros, ya sean leves y delicadas como las flores o robustas y perennes como la palmera. El traductor entra con la llave de los idiomas en la mente ajena y trae al caudal de su patrimonio nuevas riquezas, como la abeja a su colmena la miel en que sólo ella sabe transformar el polen de las plantas. Pero lo que en este gracioso insecto es instinto, en el traductor es raciocinio y estudio, de manera que una buena versión que complazca al espíritu es resultado forzoso del ejercicio de diversas facultades

¹⁶²Carta de Pedro de Angelis a Florentino Castellanos, Río de Janeiro, 21 de diciembre de 1853, citado en Jaime Cortesão, "Introdução" p. 98.

¹⁶³Tomo los datos de Leoncio Gianello, *Florencio Varela*, p. 139.

¹⁶⁴Cf. carta de Juan María Gutiérrez a Esteban Echeverría, Río de Janeiro, 25 de febrero de 1845, *Archivo JMG*, tomo I, p. 294.

mentales, entre las cuales entra una de las primordiales que es la facultad de comparar".¹⁶⁵

Justifica los deslices cometidos por Varela respecto del original porque, buscando mantener el metro —por ejemplo—, se aleja de la literalidad; y concuerda con él en una postura respecto de la traducción: "la exactitud no consiste en trasladar hasta los más pequeños pormenores, sino en verter el mismo pensamiento del original cuando se trata de trasplantar en verso, no tanto para enseñanza escolar cuanto para el agrado de personas cultas, la obra poética de un autor antiguo".¹⁶⁶

La traducción encuentra —a los ojos de Gutiérrez— un lugar privilegiado dentro de la literatura: es una tarea de jerarquía, y digna de ocupar un espacio junto con la creación original, dada la importancia, la magnitud y la dificultad de la "empresa" (hay una idea de esfuerzo y de labor muy fuerte en el empleo de esa palabra). Y así como hay una tradición prestigiosa de traductores, la hay de analistas de traducciones; por eso Gutiérrez se sirve del que realizara Hugo Fóscolo al comparar las traducciones de Aníbal Caro y Alfieri del canto dos de la *Eneida*.¹⁶⁷

¹⁶⁵Gutiérrez, *Estudio sobre Juan Cruz Varela*, pp. 242-243. En las partes XVII y XVIII del libro el foco está puesto en esbozar esa teoría de la traducción. En las partes VII a XVI, que componen la "Ojeada histórica sobre el teatro de Buenos Aires desde su origen hasta la aparición de las tragedias Dido y Argia", también se habla de Juan Cruz Varela como traductor, pero el énfasis está puesto en lo dramático.

Las analogías naturales (apelación al campo —semántico— de la naturaleza) son un recurso usual en el estilo crítico de Gutiérrez. En este caso, la imagen botánica es más que pertinente ya que evidencia una concepción vitalista de la traducción y de la literatura.

¹⁶⁶Gutiérrez, *Estudio sobre Juan Cruz Varela*, pp. 291-292.

¹⁶⁷En este texto Gutiérrez corrige a su amigo Echeverría, con firme cortesía pero refutándolo claramente. Está refiriéndose a la elección que el culto Varela ha hecho del octosílabo como metro para traducir pasajes de las odas de Horacio, que el crítico no considera del todo acertada: "Pero si no comprendemos el motivo de su predilección por ese metro, lo cierto es que lo ennoblecó aplicándole a la interpretación de los nobles y filosóficos conceptos del primer lírico latino. Ante este hecho no puede jactarse nuestro Echeverría, como lo hace en la Advertencia de sus *Rimas* (1837), de haber rescatado al octosílabo del descrédito a que le habían reducido los copleros, volviéndole el lustre que tenía en los mejores tiempos de la poesía castellana, pues esta justicia estábale ya hecha desde años atrás por un compatriota suyo de la manera más elocuente y práctica. Hemos traído a cuenta esta circunstancia para evidenciar cómo es fácil incurrir en errores involuntarios de este género cuando se desconoce la historia literaria, pues a haber tenido noticia Echeverría de los trabajos de Varela no se hubiera creído el primero en manejar con acierto en el Río de la Plata el metro vulgar a que nos referimos. Don Juan Cruz antes que el autor de las *Rimas* había logrado que el lector de sus odas horacianas no echase de ver que estaban escritas en octosílabos, como aspiraba Echeverría a conseguirlo con su *Cautiva*" (p. 259).

Y si Gutiérrez no se va a explayar específicamente en relación con el portugués, hay —de todos modos— una idea suya que nos permite abordar la cuestión de los riesgos que se plantean en la traducción entre esa lengua y el castellano debido a las similitudes que ocultan la dificultad y conducen, sobre todo, a malentendidos e ignorancia entre ambos idiomas. Gutiérrez lo plantea para el caso del español y del francés: "La aparente semejanza entre uno y otro idioma alienta a los inexpertos y a los atrevidos; mas, para traducir con exactitud y propiedad se necesita una gran práctica, gran posesión de los idiomas que se comparan y discernimiento y gusto, mucho más cuando aquellos idiomas son el francés y el castellano"; cosa que no pasa con el inglés, lengua respecto de la cual "no es temible que la semejanza del giro y palabras de las frases nos alucinen al traducirlas, como sucede a cada paso cuando se tiene a la vista un original francés o italiano".¹⁶⁸

Pero si vivir en el exilio de por sí es complicado, más debió serlo —para escritores argentinos— producir obra en el Brasil. Porque si Dante concibe su exilio como una errancia "a través de casi todas las regiones en las cuales nuestra lengua se extiende",¹⁶⁹ algunos argentinos debieron agregar la extranjería más completa, tratándose de letrados, que es la de no poder comunicarse de inmediato en la lengua del país anfitrión, lo que debió dificultar en muchas ocasiones el desempeño de las actividades para las que estaban más capacitados y eran más proclives. Sarmiento dice no haber necesitado aprender el portugués. En su caso, no importaría tanto: sólo estaba de paso por el Brasil. Gutiérrez tal vez no haya llegado a dominarlo realmente, pese a su dedicación; o quizás haya sido precisamente por ser tan aplicado y cauteloso que no se haya atrevido a escribir directamente en ese idioma. Manso, que sí lo dominó, genera en muchas ocasiones una especie de zona franca —cuando no de contaminación— entre su lengua materna y la de adopción, que no se ve tanto en los textos de Mármol. No sería extraño que a éste le tradujeran (o, al menos le corrigieran) sus escritos publicados en portugués: el estilo de sus textos está en plena consonancia con el del medio en que se publican: un portugués con —todavía— muchas estructuras gramaticales similares a las del español.

¹⁶⁸Gutiérrez, *Estudio sobre Juan Cruz Varela*, p. 300.

¹⁶⁹Citado por Robert Edwards, "Exile, Self, and Society", p. 29.

Es en un escritor que está asociado, al menos en esa etapa, al rosismo que encontramos la relación más gozosa con el portugués (todo lo contrario al comentario displicente de Sarmiento). Es Carlos Guido Spano, que confiesa su amor en Portugal, al afirmar —celebratorio—: "soy el único extranjero en el mundo a quien le gusta tu lengua"; y exhibicionista, conciente y orgulloso de esa singularidad, se encarga de recordar que "[e]ra sin duda una novedad el ver a un argentino escribiendo corrientemente en el idioma de Camões". ¿A qué se refiere, en concreto? A una verdadera rareza, sin duda. Porque Carlos Guido tradujo del francés al portugués (no al español, léase bien) el *Rafael* de Lamartine, que fue alabado por la prensa brasileña, para llenarlo de orgullo al hijo del representante argentino de la ¿barbarie? en el Imperio.¹⁷⁰

V Política de la imitación: otra forma de traducir

Resultan interesantes las ideas sobre la traducción de Almeida Garrett, para pensarlas en el contexto de la producción de los argentinos, y porque terminan siendo una teoría de la creación literaria.

Es llamativo ver cómo Garrett se preocupa por la equivocada política de "traducción" que Portugal ha adoptado. En este sentido, Garrett irá proponiendo una serie de errores, en los que se revelará que el portugués siempre habría sido ahogado por la contaminación de otros idiomas. La lengua de otra casta (como Garrett concibe a la portuguesa) no logra, sin embargo, demostrar esa nobleza porque vive apegada a los modelos ajenos. Por eso Almeida Garrett propone una manera de superar el estadio de traducción (que es una forma muy poco nacional de la práctica literaria) proponiendo el concepto de "imitación" que, en su sistema de pensamiento estético, resolvería el problema. Si la mitología "desnacionaliza", Garrett —por el contrario— hace un movimiento de refundación de la nacionalidad, de renacionalización, entramada de manera inevitable con una concepción de la historia —asumiéndose como hombre de su época y conciente de las circunstancias políticas en las que está inmerso (y hablo de renacionalización porque, aunque él es conciente de estar haciendo un

¹⁷⁰Carlos Guido Spano, *Carta confidencial*, pp. 41 y 36, respectivamente. (Pura conjetura: ¿a Mármol le traducía sus textos alguno de los muchachos Guido?).

acto inaugural con su literatura, Garrett insiste en retomar el hilo de la historia de las producciones nacionales donde poder asentar allí la literatura portuguesa).

Imitar, sí. El mismo confiesa estar haciendo lo que leyó en otros escritores de Alemania o de Inglaterra. Pero la imitación para Garrett es encontrar precisamente un tono nacional, y no seguir los caminos predeterminados de la copia. Es evidente que el material que él propone para la literatura no es ciertamente nuevo, porque no son nuevas las historias de Inês de Castro o de los antiguos reyes de Portugal. Lo que es nuevo es el hecho de hacerlas volver a entrar en una literatura moderna con sus modernas formas de hacer literatura. A propósito: la forma extrema de esa modernidad sería el propio hecho de que Garrett destaque aquello que él mismo hizo con el *Camões*: tomar como material de un poema otro poema.

Para llevar adelante ese programa, Almeida Garrett piensa en términos de tiempo, con el fin de generar una concepción de la evolución de la literatura portuguesa; y piensa en términos de espacio, para reinaugurar una literatura nacional. En ese sentido, Garrett sabe de la importancia de la geografía en los estudios históricos y políticos, "os mais necessários ao estado actual dos povos" (estamos en la época de la formación de las naciones, y tanto Europa como América están siendo conmovidas por revoluciones). La geografía es útil para pensar el diseño geopolítico del mundo moderno; pero no debe ser una coartada para detener el desarrollo de cualquier país. Para Garrett, la naturaleza no marca el destino de un pueblo; son los sistemas de gobierno que ese pueblo se dio a sí mismo los que conforman sus características nacionales.

Para renacionalizar la literatura: imitación; no traducción. Imitación; pero no "macacaria", aclarará Garrett respecto de su *Camões*. La traducción es a la lengua lo que la "macacaria" al estilo. Defectos. Errores. Que, justamente, impiden la formación de la literatura nacional.

Desde esta teoría para una estética romántica nacional —entonces— resulta menos tedioso leer los *Cantos del Peregrino*, o puede superarse la tentación de verlos como una mala copia del *Childe-Harold*; y lo mismo sucede con *El peregrinaje de Gualpo*, o *El Edén* o las *imitaciones* (más explícitamente: como un género) de Mitre en su poema "Adiós", y así es posible ver qué tienen de interesante, a pesar de que en efecto sean textos subsidiarios de la producción (y la potencia) byroniana, y aunque —como de hecho sucede— se le parezcan.

Ya han sido detalladas por Roberto Giusti las similitudes entre *El peregrinaje de Gualpo*, de Echeverría, y su modelo: invocación inicial a las musas, modo de presentación del héroe, despedida de la patria, tono apostrofico. Tanto Giusti como Burlando de Meyer conjeturan que el acceso a la obra Byron no fue directa ni en el caso de Echeverría ni en el de Mármol, Gutiérrez o Alberdi, siendo probable que hayan leído el texto en su versión francesa o por la mediación lecto-traductora de Manuel Belgrano, sobrino del general y hermano de la prometida de Juan Thompson, que muere en diciembre de 1839: es el joven que inspira a Mármol para el Eduardo Belgrano de su novela *Amalia*.¹⁷¹ La influencia de Byron en el *Peregrino* no sólo es notoria sino declarada y, así —como dice Gutiérrez— "Carlos es el Harold de la patria y de la naturaleza".¹⁷² La emulación abarca no sólo tópicos o motivos, sino también la estructura, que Mármol ha incorporado para que los cantos que el peregrino Carlos entona se vayan incluyendo en las diferentes partes del largo poema como las *stanzas* que aparecen bajo números arábigos en el *Childe Harold*, además de la repetición de algunos gestos como en paralelo que ya vimos.

Evidente, por su parte, es la competencia que entabla Alberdi cuando se mide con Byron y siente que el Mediterráneo del poeta inglés —"esta miniatura de los mares"— no puede compararse con el Atlántico, aguas tempestuosas que prueban verdaderamente el valor de un escritor y de una escritura.¹⁷³ Incluso llega a *orientar* a Byron y —apostrofico— lamenta que el escritor muerto no haya llegado al Plata, donde hubiera encontrado mujeres que habrían curado su corazón doliente mejor que Inés. Y, embelesado con su propio discurso, describe a la mujer argentina, que concentra en dos tipos específicos: el de la mujer pampeana ("gaditana del nuevo mundo"), y el de "la virgen del Tucumán".

¹⁷¹Cf. Roberto Giusti, "Introducción" a Esteban Echeverría, *Prosa literaria*, pp. XI-XII y Burlando de Meyer, "Prólogo" a José Mármol, *Cantos del peregrino*, p. 32.

¹⁷²Juan María Gutiérrez, "Introducción" a José Mármol, *Cantos del peregrino*, p. 59.

¹⁷³Juan Bautista Alberdi y Juan María Gutiérrez, *El edén. Especie de poema escrito en el mar*, en Alberdi, *Páginas de juventud*, p. 109-110. Alberdi entabla una disputa con Byron por el valor en sus dos sentidos: como coraje y como potencialidad estética. Contradictorio, varias páginas más adelante Alberdi celebrará a Byron, Lamartine y Chateaubriand, para reconocer que nadie como ellos puede cantar al Mediterráneo, cuya desvalorización aquí silencia (*El edén*, p. 163). La otra diferencia que plantea con Byron está relacionada con la rapiña de los ingleses sobre los restos de la antigüedad helénica denunciada por el autor del *Childe-Harold*, que el argentino defiende bajo el pretexto de la conservación y de la salvación del pasado (*El edén*, pp. 150-151). En el *Tobías* ahondará la posición y se declarará lisa y llanamente a favor del colonialismo inglés (*Tobías o la cárcel a la vela*, p. 214). En la Conclusión quedará claro por qué, a pesar de que *El Edén* es un texto en coautoría, nos referimos aquí a las ideas como de Alberdi solo.

Le ofrece a Byron —como modelo y como *topos* poético— la mujer argentina, musa que "bajo la forma de una mujer, salía ya de las olas del Plata, ya de los parques encantados de Tucumán, la Grecia de América".¹⁷⁴

Más programático, en *La República Argentina 37 años después de su Revolución de Mayo*, Alberdi ahondará el ofrecimiento y la idea, y deseará:

"Dentro de poco [Rosas] será un héroe de romance; todo está en que un genio joven, recordando lo que Chateaubriand, Byron y Lamartine deben a los viajes, se lance a través del Atlántico en busca del inmenso y virginal terreno de explotación poética, que ofrece el país más bello, más espectacular y más abundante en caracteres sorprendentes del Nuevo Mundo

Byron, que alguna vez pensó visitar Venezuela, y tanto ansió por atravesar la línea equinoccial, habría sido atraído a las márgenes del inmenso Plata, si durante sus días hubiese vivido el hombre que más colores haya podido ofrecer, por su vida y carácter, a los cuadros de su pincel diabólico y sublime: Byron era el poeta predestinado de Rosas; el poeta del Corsario, del Pirata, de Mazzepa, de Marino Faliero. Sería preciso que el héroe como el cantor pudieran definirse *ángel o demonio*, como Lamartine llamó al autor de *Childe-Harold*".¹⁷⁵

Alberdi propone a la Argentina (no sólo a América) como material para el romanticismo europeo. Ambicioso, no sabe que lo que está haciendo, en realidad, es anticipar —desviadamente— la novela *Amalia*, de su coterráneo José Mármol. No piensa en una narración argentina para literaturizar a Rosas (que es, de hecho, lo que hará su propia generación, y él mismo). Piensa a la Argentina —*gracias a Rosas*— como material exótico para el romanticismo europeo.¹⁷⁶

Siguiendo la línea práctica que ya venían ejerciendo de hecho los opositores (transformar a Rosas en el protagonista o en el personaje más importante de sus producciones literarias), Alberdi se plantea que el gobernador de Buenos Aires es literaturizable o, en rigor, byronizable; y no está errado. Pero

¹⁷⁴Alberdi y Gutiérrez, *El edén*, p. 155-156 (subrayado en el original).

¹⁷⁵Alberdi, *La República Argentina 37 años después de la Revolución de Mayo*, p. 330 (subrayado en el original).

¹⁷⁶Dejo de lado la consideración de *Montevideo o la Nueva Troya*, de Alejandro Dumas padre, porque no está a la altura de las plumas que Alberdi propone.

el gesto es lo que lo marca: quiere hacer entrar la experiencia de la singularidad argentina en la literatura del mundo. Deseo que comparte con su eterno contendiente, Sarmiento. Sin embargo, lo que propone Alberdi funciona como la contrapartida del valor que Sarmiento les asigna a los *tipos* que ha esbozado en el *Facundo* (recordemos: el rastreador, el baqueano, el gaucho malo, el cantor) y que —como vimos— Pedro II le aconsejará reunir en una colección que daría por resultado un "curioso libro". Sarmiento enarbola como una bandera el hecho de ser él el difusor (esto es: el narrador, el autor) de esa singularidad americana ante el mundo. Alberdi, en cambio, busca —asigna— un narrador.

Y en este sistema de contaminaciones e imitaciones byronianas, las ramificaciones son menos previsibles que las que marca una estética romántica asociada sólo y exclusivamente a la oposición antirrosista. Dice Jorge Myers:

"El tercer atributo «unitario» desarrollado por los periodistas del rosismo fue el de alienados radicales, *outsiders* en un sentido absoluto. [...] El discurso del régimen los caracterizaría como una casta de «manfredos», de personajes demoníacos en un sentido byroniano, colaborando en el diseño de esta imagen las referencias a su demencia, a su ferocidad diabólica y a sus coléricas furias. Al igual que en las representaciones clásicas de Catilina y sus secuaces, para la propaganda rosista había un punto donde los motivos de los unitarios excedían toda capacidad de comprensión, y esto se debería a que, en términos concretos y no retóricos, se trataba de alienados mentales. De allí la proliferación por orden expresa del propio Rosas en la correspondencia privada y en los documentos públicos del régimen del epíteto de «loco» o «salvage» [sic] aplicado a los miembros de la oposición".¹⁷⁷

Llama la atención esto. Pero es el bárbaro Rosas el verdadero —un verdadero— héroe romántico: en realidad, el "principal personaje herderiano de nuestro siglo XIX", propone Fermín Chávez, quien ha analizado la fundamentación filosófica por la cual para Alberdi el gobierno fuerte de Rosas es natural.¹⁷⁸ Herderiano o byroniano, lo cierto es que en *El Gigante Amapolas* Alberdi experimenta con la configuración de un monstruo con nombre de flor

¹⁷⁷Jorge Myers, *Orden y virtud. El discurso republicano en el régimen rosista*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1995, p.56.

¹⁷⁸Fermín Chávez, *Historicismo e iluminismo en la cultura argentina*, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1982, p. 66.

que, sin hacer nada, mete miedo a los enemigos y consigue vencerlos sin enfrentarlos. Ahora, al proponerlo como material para la literatura europea, lo que Alberdi hace es universalizar la *infamia* argentina. Pero no por el mero hecho de colocar un asunto nacional al nivel de la historia de los tiranos del mundo, sino considerando el asunto-tema-personaje no sólo digno de una pluma internacional, como la de Byron, sino también ofreciéndole a Europa material americano para su literatura. Rosas sería lo más particular y específico que la Argentina tiene para ofrecer, junto con —que son una sola cosa— la pampa bárbara. No sólo la exuberancia tropical, como paisaje de maravillas, podría entrar en la literatura europea. También un drama (el originado por el sistema de Rosas) y su escenario (la barbarie de los campos).

"Barbarismo antropófago" le llama Echeverría al sistema que impera en la Argentina.¹⁷⁹ Y no es la única vez que la "barbarie" rioplatense se lee en una clave más afin con la tradición tropical que con la pampeana. Hay incluso un texto que narra el sitio de Montevideo como una drama de antropofagia: *Quatorze mezes na valla anthropophaga do sermito de Montevideo, manifesto que mostra imparcilamente o estado em que se acha a República Oriental do Uruguay, infeliz presa dos anthropophagos tyranninhos Rosas e Oribe. Por um estrangeiro, residente quatorze mezes perto dos assassinos comandados pelo inhumano Oribe, com manifesto perigo de ser vítima dos mesmos* [sic].¹⁸⁰

Rosas puede asociarse —como propone Raúl Antelo— a los monstruos tropicales, esos "gigantes custodios" de las antiguas prosopopeyas brasileñas, que comparten algunas características con el Gigante Amapolas.¹⁸¹ Gigante de paja que amilana a sus enemigos con su sola presencia, pero sólo porque éstos no se dan cuenta de que es "un héroe de papel", cuyo valor no está en él mismo, sino en la imaginación de los que no se atreven a volver a enfrentarlo, a los que la obra convoca para que no vuelvan a huir y para que lo enfrenten, porque sólo es un fantasma.¹⁸²

Pero la historia universal de la infamia que la oposición escribe y también les ofrece a escritores europeos tiene sus deconstructores que, conocedores de

¹⁷⁹Esteban Echeverría, *Ojeada retrospectiva*, p. 24.

¹⁸⁰Publicado en Río de Janeiro, en 1845.

¹⁸¹Es seguramente este texto y no el *Tobías*, como afirma, en el que Antelo pensaba al hacer la asociación (cf. Raúl Antelo, *Algaravía*, p. 69).

¹⁸²Juan Bautista Alberdi, *El gigante amapolas y sus formidables enemigos o sea fastos dramáticos de una guerra memorable*, en *Páginas de juventud*, p. 94.

los artificios de la literatura, se quejan de las acusaciones que se le hacen al régimen y, como Pedro de Angelis, salen a combatir a la prensa y la literatura extranjeras que escriben sobre la Argentina influenciados por los antirrosistas. De Angelis se enfurece:

"Cuanto más exageradas, tanto más dignas le parecen [a la prensa extranjera] de ser transmitidas [las imputaciones] al público, que en todo lo que no le toca de cerca, busca sensaciones fuertes, como en los dramas o novelas sentimentales! Estas pinturas de violencias, degollaciones, matanzas, entran en el plan de un buen diario, cuyo principal objeto es divertir a sus lectores por la variedad de los asuntos que trata. Cuando faltan los Barba-turquí, y los Ali-Pachá, los Cura-Merino, se inventan, y poco importa que a esta necesidad de la prensa periódica se sacrifique alguna reputación contemporánea".¹⁸³

VI El mar en el imaginario del viaje romántico argentino

Volviendo a los aprendizajes: ¿qué contar cuando se ha vuelto de un viaje? ¿Será posible relatar algo mientras se está de viaje? (Porque evaluar, sopesar, seleccionar implican —de algún modo— una experiencia acabada, como sugiere Montaigne). ¿Cómo y cuándo se cae en la cuenta de que, en efecto, se ha aprendido algo?

Sarmiento, tal vez más que cualquier otro de sus compañeros de generación, aprende; y rápido. A veces, muy rápido. Enseguida acumula experiencia y la transmite con la seguridad del que realmente sabe. Es lo que le sucede al comienzo de su viaje a Europa, en la primera parada de lo que será una larga travesía, de dos años y cuatro meses. A poco de partir, luego de cuarenta días de mal tiempo, ya ha aprendido a sobrellevar las tempestades y los obstáculos de la navegación. Y como aprender en Sarmiento es realmente ganar una experiencia que se proyecta certeramente sobre las acciones futuras, "[a]sí educado" —dice ya en la primera página del texto que *escribe el viaje* que

¹⁸³Pedro de Angelis, *Archivo Americano*, N° 5, nota del Editor. Para de Angelis, esas difamaciones que hacen los extranjeros son una descortesía, porque —afirma— siempre han sido bien recibidos y su seguridad resguardada, como dice, olvidando o borrando —tal vez— el caso Bacle.

acaba de iniciar—, "empiezo a mirar como cosa llevadera las molestias que me aguardan en *todos* los mares y en *todas* las latitudes, hasta que acercándome a Europa, el vapor venga en mi auxilio, contra la naturaleza indócil".¹⁸⁴ Todavía no ha pasado por Montevideo ni por Río de Janeiro, escalas obligadas para el que se dirige al Viejo continente, ¡ni siquiera ha llegado a bajar a la Isla de Más-a-fuera!, su primera parada; pero ya lanza un enunciado tan categórico como el más viajado de los hombres: Sarmiento produce un efecto totalizador, y ya afirma saber lo que pasa, no sólo en un mar, no sólo en un lugar determinado, sino en todos los lugares del mundo, de un mundo que todavía no conoce, por el que todavía no ha viajado.¹⁸⁵

"¿Qué puede referirse en un viaje de Valparaíso para Montevideo, aunque esté de por medio el temido Cabo de Hornos, que vimos de cerca, y rodeado de todos los polares esplendores [...]?", se pregunta Sarmiento —de todos modos— en sus *Viajes* (p. 10). O sea, Sarmiento declara que no hay nada narrable en relación con el mar, pero —paradójicamente— igual narra. Porque esa "sucesión de días sin emociones" queda desmentida por la natural tendencia de Sarmiento a convertir todo episodio que se relacione con su yo en una aventura (que hace manifiesta desde sus primeros escritos y que mantendrá en toda su obra y durante toda su vida). Así, inmediatamente después de postular que nada puede ser dicho sobre el mar a pesar de los peligros de la travesía, narra. Cuenta cómo un marinero se cae al agua y se ahoga, frente a la mirada atónita de los pasajeros de la embarcación, pero —fundamentalmente— frente a sus propios ojos. La memoria de esa visión poblará los días siguientes de pesadillas, aun en la vigilia:

"desde el día en que cayó el marinero, no más pude permanecer como antes reclinado sobre la obra muerta, con los ojos fijos en las olas; temía ver salir la cabeza del infeliz náufrago: el silbido

¹⁸⁴Sarmiento, *Viajes*, p. 9 (el subrayado es mío).

¹⁸⁵Habla salido de Valparaíso el 28 de octubre de 1845 y desembarcaría en su primer punto europeo el 6 de mayo de 1846. El escritor produce una suerte de engaño al magnificar, por enunciación, una experiencia claramente corta. Aquí, no lo leído (como le sucede con la pampa, sobre la que escribe por una experiencia libresca —totalmente lícita— y no de viaje) sino lo vivido (por poco que aún sea) es lo que enarbola como el mayor crédito (Juan María Gutiérrez desestimarà el valor de la experiencia libresca que Sarmiento tiene de la pampa, a propósito del *Facundo* [cf. Adriana Amante, "La crítica como proyecto. Juan María Gutiérrez"]). Ese gesto de Sarmiento también se ve en Byron, como comenta Allan Massie: "Con una semana fuera de Inglaterra, ya podía afirmar que Sintra era "el [lugar] más hermoso tal vez en el mundo" (Allan Massie, *Byron's Travels*, p. 29).

plañidero del viento perdió para mí toda su misteriosa melodía, porque me parecía que había de traer a mis oídos (y aun ponía atención sin poderlo remediar para escucharlos) gemidos confusos y lejanos, como llantos de hombre, como grito de socorro, como súplica de desvalido, y el corazón se me oprimía: de noche las manchas y la Cruz del Sud, Venus, Júpiter, Saturno y Marte que estaban a la vista no detenían como antes mis ociosas miradas, por echarlas furtivamente sobre la ancha huella que a popa deja el buque para descubrir en la oscuridad de la noche si venía siguiéndonos un bulto negro, agitándose para que le viéramos" (*Viajes*, pp. 10-11).

El sublime de la naturaleza (abismal, infinito, vertical, imponente) se convierte en el sublime monstruoso (espectral, estremecedor, sombrío). La narración sobre el mar ocupa dos páginas; y sobreponiéndose al vacío dejado por la falta de tempestad, que es un imperativo del romanticismo,¹⁸⁶ el texto de Sarmiento pasa por el gótico para terminar en el melodrama, porque "[l]o más triste era que la desgracia sucedió al frente del archipiélago de Chiloé, patria del infeliz; allí cerca estaba su madre y la pobre cabaña que lo vio nacer, y a cuyos umbrales no debía presentarse más".¹⁸⁷

Privilegio de otros, como José Mármol, Enrique Lafuente y Carlos Tejedor, en el Cabo de Hornos; o Florencio Varela entre Río y Montevideo, la tempestad es un *topos* de la literatura romántica que se alimenta enormemente de experiencias personales. Para la fecha, no eran infundados los temores de doblar el Cabo de Hornos, como el mismo Sarmiento va a contar unos meses después de las aventuras en la Isla de Más Afuera, ya en carta desde Río de Janeiro, donde conoció a José Mármol, que había viajado en una nave que casi naufraga. Alberdi, en cambio, contará después como un probable pálpito la

¹⁸⁶La tempestad probablemente sea lo que *lamentablemente no le cupo en suerte* al escritor Sarmiento. Y tal vez no haya querido impostarla o inventarla por no encontrar allí ningún beneficio como para sobresalir sobre otros.

¹⁸⁷Sarmiento, *Viajes*, p. 11. Viaje y narración: la clásica escena que responde perfectamente a la teoría benjaminiana. En esta escena *piscatoria*, Sarmiento confiesa una sana envidia respecto del "piloto" que relata "cuentos de mar, llenos de novedad e interés" (p. 10). Alberdi también registrará una dolorosa muerte en el mar, de vuelta de Europa: cuando cae al agua el hijo del capitán del barco (tan hermoso –señala, como suele hacerlo Alberdi– que podría haber sido mujer). Los gritos del padre (que intentará suicidarse) son desgarradores. Sólo la naturaleza –le hace notar un compañero de viaje– permanece intactamente bella (cf. *Impresiones y recuerdos*, pp. 198-203).

suerte que tuvo al decidir no embarcarse en la Rumana, como Mármol, sino en la Benjamín Hort, que también debió vérselas con el famoso Cabo; pero su experiencia —menos traumática, aunque agitada— pudo ser elaborada en un texto satírico como *Tobías o la cárcel a la vela*, escrito en 1844 y publicado en el 51. En el texto se ve cómo el cabo le resulta un horror y le promueve (aparte de una reflexión sobre el paradójico sistema toponímico que llama "Hornos" al cabo heladísimo del sur y "Frío" al tórrido que se halla en el Brasil) graciosos comentarios sobre la permanente participación del Tobías —como ha llamado a la malhadada barca— en cada capricho del viento, lo que se cumple también cuando éste para, dejando al barco en una completa inmovilidad. Al punto de que, más que navegar, el Tobías parece que afincara en ciertos puntos, todo lo contrario del ágil Edén, que era rápido al punto de no permitir ninguna observación detenida con el largavistas porque todo desaparecía enseguida del horizonte, y cuya travesía se festeja en el texto homónimo, recuperando para la literatura —en clave estilizada— la experiencia del viaje de ida al Viejo Mundo.¹⁸⁸ Y si las tempestades o movimientos del Edén están concebidas con los trozos y tonos sublimes que pueden encontrarse en los cuadros de J. W. Turner (como "The Shipwreck", "Calais Pier, with French Poissards preparing for Sea: an English packet arriving" o "Snow Storm —Steam-Boat off a Harbour's Mouth making Signals in Shallow Water, and going by the Lead"),¹⁸⁹ los del Tobías se relacionan con el cuadro de Théodore Géricault, leído en clave grotesca:

"El día que corre viento en popa, el *Tobías* es un carnaval de Venecia; todo el mundo se desquicia de contento. Se prodiga el agua, la cerveza, la galleta. Se abrazan los unos a los otros anegados en placer, como si ese día se hubiese de ver tierra. Es el cuadro de los naufragos de la *Medusa*, en el instante en que divisan una vela en el horizonte (*Tobías*, p. 197)."

José Mármol recuperará detalles de su terrible experiencia en el canto cuarto de los *Cantos del Peregrino* y le dará también algunos detalles a Angel Carranza, quien reconstruye el episodio en su *Bosquejo histórico acerca del*

¹⁸⁸Cf. Alberdi y Gutiérrez, *El Edén*, p. 101.

¹⁸⁹Turner es, sin dudas, el artista que condensa la más plena representación estética de la tempestad romántica.

doctor Carlos Tejedor y la conjuración de 1839. Sarmiento, por su parte, acierta con esta síntesis:

"Mármol emprendió en vieja nave trasladarse a Chile. A la altura del Cabo, el sudoeste los tuvo dos meses a la capa a los 64° de latitud, luchando con las olas que amenazaban sepultarlos, esquivándose con dificultad de las masas flotantes de hielo alborotadas por la tempestad, viendo venir la muerte por los costados del buque en montañas líquidas, por la bodega donde achicaban sin cesar día y noche la bomba, por la falta de alimentos cuya duración podían medir por la ración de agua que se les acordaba escasa. Al fin, desmantelada la nave, hundiéndose por pulgadas de día en día, crujiendo los maderos próximos a desbandarse, llegaron a Rio de Janeiro, y Mármol bajó a tierra a rumiar el Poema, que entre estos sufrimientos y aquellas excitaciones había brotado en su pensamiento".¹⁹⁰

Mármol se va a explayar sobre el "Fénix" (nombre que en el poema toma la real Rumena), barco de bandera chilena. Los treinta pasajeros forman también una "Babel". Describe al capitán del navío, el noruego "Jhompson", con bastante crudeza pero cariñosamente y no retacea alguna escena piscatoria de Carlos oyendo las narraciones del capitán navegante, que anticipan en algo a *El corazón de las tinieblas* de Conrad.¹⁹¹

¹⁹⁰Sarmiento, *Viajes*, p. 71. El testimonio de un ministro brasileño ante Perú y Bolivia, compañero de viaje de Mármol que publicó luego su diario de navegación, habla de la falta de comida que los amenazaba: luego de veintidós días de zozobra, el sustento se reducía a un "alimento diario para 25 personas de ré a uma galinha, feijão grosso, arroz, mau charque com bolacha muito ordinária, e água, que além de pouca, tinha-se tornado péssima" ("Viagem. Roteiro da viagem feita do porto do Rio de Janeiro até a latitude S. de 61° 8' 24", e longitude de 80° 20; 15" a O de Greenwich, na barca chilena *Rumena*, que se destinava a Valparaíso; e da arribada que a mesma barca fez daquela posição astronômica para o mencionado porto do Rio de Janeiro, por Joaquim Machado d'Oliveira, nomeado encarregado de negócios do Brasil junto aos governos do Peru e Bolivia", en *Minerva Brasiliense*, N° 16, 15 de junho de 1844, volume II).

¹⁹¹Cf. José Mármol, *Cantos del peregrino*, vv.497-552, pp. 210-211 (ms. de 1849) y 188-189 (ms. de 1889). Hay otra versión sobre el capitán del barco: "O próprio capitão de navio, com a presumpção das suas viagens do Cabo, esmorecia e mostrava receios de algum desastre sinistro; dizendo algumas vezes, que andando no mar desde idade de 10 anos, jamais experimentara tempo nem tão forte, nem tão aturado como o que reinava". Esto lo escribió el mismo ministro brasileño que menciono en la nota anterior, y de quien Mármol no habló muy favorablemente: "Mira, allí va un ministro brasileiro/ con sesenta o más años si lo quieres,/ apuntando en un libro el derrotero/ para enviarlo después al Instituto,/ de su humilde saber humilde fruto" (vv. 572-576, ms. de 1849, p. 212). Aun cuando poco relevante, el derrotero se inserta en la línea de cartografiar el país.

Y si bien los mares de los *Cantos del peregrino* son más benévolos que los que arreciaron contra la Rumena en el frustrado intento de Mármol por pasar de Río de Janeiro a Chile, una nota al pie del canto IV poema recupera la profundidad de la experiencia del mar, que enfrenta al hombre con su destino y con su fin por medio de una cita de Chateaubriand en su original francés:

"Les nuits passés au milieu de vagues, sur un vaisseau battu de la tempête, ne sont point stériles pour l'âme, car les nobles pensées naissent des grand spectacles. [... En el mar] tout vous annonce que vous êtes hors de la puissance de l'homme, et que vous ne dépendez plus que de la volonté de Dieu. L'incertitude de votre avenir donne aux objets leur véritable prix: et la terres, contemplée du milieu d'une mer orageuse, ressemble á la vie considérée par un homme qui va mourir".¹⁹²

En 1845, Juan María Gutiérrez, entusiasmado, le escribe a Esteban Echeverría, desde Río de Janeiro: "Mármol trabaja en un poema titulado El Peregrino [...]. Entre los nuevos elementos que deben entrar en la literatura del Plata empiezan a aparecer las escenas del Océano [...]".¹⁹³ La literatura nacional en formación consigue incorporar todo lo que el modelo romántico pauta, y va adquiriendo así carta de ciudadanía. El fracasado viaje de Mármol proporciona material y opera como motor: mares y tempestades permiten la filiación en una tradición prestigiosa (Byron, Chateaubriand, Homero, Virgilio) y la constitución de una hermandad de desterrados: Mármol, Varela, Alberdi, Sarmiento, Echeverría. Los espacios, a su vez, son conceptualizados: el trópico, la pampa y la Patagonia van entrando a la ficción nacional como escenarios que acompañan el dolor del errante político, a pesar del poco interés narrativo que impondrá Sarmiento respecto de este último, tal vez —como dijimos— envidioso de no haberlo descubierto antes. De nuevo: "¿Qué puede referirse en un viaje de Valparaíso para Montevideo, aunque esté de por medio el temido Cabo de Hornos?".¹⁹⁴

¹⁹²La cita está en la versión de 1889, en *Cantos del peregrino*, p. 384.

¹⁹³Carta de Juan María Gutiérrez a Esteban Echeverría, Río de Janeiro, 30 de enero de 1845, en *Archivo JMG*, tomo I, p. 292.

¹⁹⁴Alberdi (en el *Tobías*, p. 212) y Mármol (en los *Cantos del Peregrino*, canto V) perciben la Patagonia, que a Sarmiento no le interesa. Otras diferencias se notan en los viajes de Alberdi y Sarmiento: si Sarmiento va a España para acusar (como propone Molloy en "Madre Patria y madrastra: figuración de España en la novela familiar de Sarmiento", en *La Torre*, Revista de la Universidad de Puerto Rico, Año I, Nº 1, enero-marzo 1987), Alberdi la reconoce (pese a sus

Junto con el océano, entra el trópico, como espacio contrapuesto al de la pampa. Y aunque inicialmente Mármol haya sostenido que el trópico no es un lugar propicio para su lira, los *Cantos del peregrino* desmienten el juicio categórico, y en relación con él proponen —entre las peripecias de la narración— modos y modelos del exilio, espacios para la experimentación estética, una idea de patria asimilada a la ciudad de Buenos Aires, al Brasil como el *oriente* de los americanos, al exotismo del trópico como campo propicio para pensar la propia patria en contraposición con la tierra del destierro y para convertirse en un viajero-huésped (no un extranjero de paso), que capitaliza la experiencia del exilio como verdadero aprendizaje social y político.

A Sarmiento, si no tempestades, el mar le dio una memoria topográfica que le permite insertarse en la tradición de viajeros ingleses a la pampa pero —a la vez— encontrar su propia, original modulación. Para Sarmiento la pampa también es como el mar, de acuerdo. Y su memoria opera —lo dijimos—, como sugiere Van den Abbeele en relación con el *grand tour* de Montesquieu, como la *memoria* de la antigua retórica: una proyección del lenguaje como topografía.¹⁹⁵ Las ideas sobre el espacio se sobreimprimen sobre él. Se sabe: Sarmiento, cuando escribió el *Facundo* todavía no conocía la pampa. Y si ya conocía el mar porque había viajado expresamente a Valparaíso con ese fin, todavía no había andado mundo ni mares; pero pudo, con la fuerza que da la epifanía estética, asociada a la *proyección del lenguaje como topografía*, enunciar la más deslumbrante definición de la pampa como mar: "es la imagen del mar en la tierra; la tierra como en el mapa".¹⁹⁶ Viajar, más que andar, entonces, es pensar y escribir topográficamente.

faltas) como madre, porque recupera con interés personal la tierra donde nació su padre, y se reconcilia con ella. De todos modos, hombre del 37 al fin y al cabo, Alberdi encuentra en la analogía árabe, no la clave del funcionamiento de la barbarie rosista, sino la coartada para evitar derivar a América de la España en estado puro. Así, recuerda permanentemente que es la sangre árabe la que bulle en el pueblo español "del que descendo yo" (*El edén*, p. 134; y cf. *Tobías*, p. 213). Alberdi también habla de lo que apenas pudo atisbar a lo lejos, como hacen algunos otros grandes escritores como Sarmiento y Chateaubriand. El tucumano describe lo que no ve, como sucede con Africa, a la que se acerca por los movimientos oscilatorios que durante varios días hacen que su barco se meza entre Europa y el continente negro (cf. *El Edén*, pp. 158-160 y 163-165).

¹⁹⁵Van den Abbeele, *Travel as metaphor*, p. 68. Cf. nota 90 de la Tercera parte.

¹⁹⁶Sarmiento, *Facundo*, p. 27. Para la tradición de la pampa como mar, cf. Adolfo Prieto, *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina*. Sarmiento cuenta cómo conoció el mar en "Un viaje a Valparaíso" (en Domingo F. Sarmiento, *Chile. Descripciones-viajes-episodios-costumbres*, Buenos Aires, Eudeba, 1961).

Y si el mar (calmo o tempestuoso) es el escenario fundamental de los lamentos del peregrino Carlos en el extenso poema de Mármol, es sin embargo en el *Peregrinaje de Gualpo*, de Esteban Echeverría, donde se escribe la síntesis más perfecta para el romanticismo argentino. *Alter ego* de Echeverría, Gualpo —que busca retirarse del mundo, está triste y no encuentra motivación en ningún espectáculo de la naturaleza— prefiere la soledad y el silencio para rumiar la culpa que le provoca un pasado licencioso. Es la figura más extrema del melancólico y hasta podría decirse que la menos estilizada; porque Gualpo no es ilustre, y su pasado resulta incluso un poco oscuro, como su piel, que podría ser fruto de un origen inca, dando a la literatura argentina —junto con la declaración heroicamente entusiasta de la *Canción Patriótica*— tal vez el único linaje indio positivo de la literatura de esta época.¹⁹⁷ Océano y personaje se asimilan, y la ebullición del pensamiento del joven se resume en una sentencia: "su mente era la tempestad".¹⁹⁸ Por otro lado, hay que recordar que es éste el *texto brasileño* de Echeverría, que puede cantar a la naturaleza portentosa de la tierra tropical en una composición que sin embargo es —en rigor— una severa impugnación a la política del Imperio americano que ambiciona la "Perla del Oriente", o sea: la Banda Oriental. Canta la valentía de treinta y tres bravíos orientales, saludados por los libres de Argentina. Se le hacen dos acusaciones sustanciales al Imperio por su forma monárquica en un continente que ya eligió la republicana, y por la ignominia del sistema esclavista, rotundamente inadmisibles. Echeverría apostrofa a los brasileños —como lo hará Mármol en las páginas del *Ostensor Brasileiro* (según vimos en la Introducción)— llamándolos a la revolución. *Peregrinaje de Gualpo* es un producto absolutamente romántico, que combina un espíritu melancólico con la celebración de la naturaleza del Brasil y el canto cívico que pone límites a las ambiciones de un trono.

VII Narraciones de naufragio

¹⁹⁷En ese sentido, se liga de algún modo con algunas de las producciones brasileñas que vendrán, que proponen al indio como figura de renovación original.

¹⁹⁸Esteban Echeverría, *Peregrinaje de Gualpo*, en *Prosa literaria*, p. 47. Es más que probable que Echeverría haya escrito este texto antes que Mármol su *Peregrino*, pero como no es sino un borrador inédito, no le cupo la gloria de ser el introductor del océano en la literatura argentina, como de hecho correspondería. Sobre la fecha de composición de Gualpo, ver Giusti, "Introducción", p. XII.

Se ve así cómo el mar provocó, en los escritores argentinos, temores, alabanzas y obras; y les dio la posibilidad de inscribir sus nombres junto a los de los escritores viajeros de Europa cuando se lanzaron a la narración de sus aventuras marítimas. Sólo en sus diarios o en cartas dejan ver el aburrimiento o las descomposturas físicas que también producían las largas travesías. Y si Alberdi sostiene en *El Edén* que "el viento mismo que perjudica al capitán, favorece al pintor", en su diario de viaje de regreso —fastidiadísimo— declarará:

"En esta ocasión, el mar no me ha impresionado una sola vez poéticamente. Ni siquiera los terrores solemnes y poéticos que me causó la primera vez he experimentado en ésta; nada, como si anduviese por las pampas del Sud de Buenos Aires".¹⁹⁹

Si el terror que provoca el mar se transforma en aventuras literarias, en la escritura privada aparece como límite personal, padecimiento que se agrega a los que ya ocasiona de sobra la vida fuera de la patria. Se cuentan entonces los temores a viajar, o las aprensiones y presagios que creen ver al observar una nave, o la espera de una estación más favorable a la navegación. A los argentinos no les resulta tan fácil pensar que "Navegar é preciso, viver não é preciso".

Porque los peligros, como lo demuestra el viaje de Mármol, no eran meras fantasías de escritor romántico.²⁰⁰ Lo sabe bien Florencio Varela, que ha sufrido una situación extrema al perder en un naufragio prácticamente todo lo que llevaba consigo. El viaje de Varela a Río de Janeiro está enmarcado por las vicisitudes del mar. Y si bien podría decirse que los relatos de las tempestades pertenecen más al lenguaje de la época romántica que a los autores, Varela sí tiene una desgraciada inflexión personal, autobiográfica, para aportar. Su traslado al Brasil se convirtió, según sus palabras, en una "agonía", en el "infierno de la cámara oscura", y quejándose de la impericia del capitán (Alberdi y Mármol también hacen lo propio en su momento), cuenta cómo durante cinco días estuvieron a punto de zozobrar. La "impréssion de voyage" tiene la calma que él mantuvo durante el episodio: se permite incluso recordar graciosamente

¹⁹⁹Alberdi, *El Edén*, p. 157 e *Impresiones y recuerdos*, p. 205.

²⁰⁰Recordemos que un romántico europeo, Percy Byshe Shelley, muere en un naufragio.

cómo la resignación y el mareo que lo postraba le permitieron "improvisar versos sobre la situación que me rodeaba".²⁰¹

Es precisamente la serenidad lo que llama la atención (admirada) de su amigo Luis Domínguez, quien recuerda el modo tranquilo con que Varela se refería al regreso de Río de Janeiro, que fue verdaderamente trágico.²⁰² Los Varela se embarcan en la fragata francesa Irma el 25 de noviembre de 1842. Entre la Isla de Flores y Montevideo, en plena sudestada, la embarcación choca contra unas rocas y comienza a llenarse de agua que tripulación y pasajeros intentan —infructuosamente— sacar. Debatiéndose "entre la vida y la muerte", divisaron un bote que, en seis viajes, los puso a salvo (aunque no sobrevivió un mozo de cámara, que se lanzó a nado). Los naufragos fueron rescatados de una costa desierta, donde los que habían acudido a auxiliarlos le robaron al exiliado argentino "una cajita en que salvé todas las alhajas de mi mujer y todo el dinero que traía a bordo; y la cual había puesto delante de mí junto al fuego. No ha aparecido después".²⁰³

Varela había partido de Río de Janeiro con un material precioso: recordemos que su paciente y dedicado trabajo en la Biblioteca, así como sus habituales encuentros con Bernardino Rivadavia, había dado frutos, y llevaba escritas ya cientos de páginas de estudios sobre la colonia y sobre cuestiones de límites que marcaban el inicio de una proyectada obra mayor: la de escribir la historia de la patria. La pérdida es catastrófica para un letrado; y confirma no sólo los riesgos del viaje de los que habla Van Den Abbeele, sino también que el exilio —muy claramente en este caso— es una acumulación de miserias. Pero, entre tanta pérdida, algo ha podido conservar, y es la traducción de los *Viajes a la América meridional*, de Félix de Azara, que Rivadavia había traducido en Francia. Al publicarla en la Biblioteca del *Comercio del Plata*, recordando al ex presidente que acababa de morir, se explaya Varela:

²⁰¹Carta de Florencio Varela a Juan María Gutiérrez, Río de Janeiro, 16 de junio de 1841, *Archivo JMG*, tomo I, p. 221. En los ochenta, en *Oasis en la vida*, de Juana Manuela Gorriti, será posible ya referirse paródicamente a las tempestades románticas.

²⁰²Cf. Luis Domínguez, "Florencio Varela", en Florencio Varela, *Rosas y su gobierno*, p. 17.

²⁰³Florencio Varela, *Autobiografía*, p. 11. En el caso de Mármol, en pleno temporal el capitán del barco le pidió ayuda para levantar el acta en el que anotaron el rumbo que llevaba la Rumana y que colocaron en una botella lacrada que arrojaron al mar, para pasar —acto seguido— a rezar, tal como recuerda el propio escritor (cf. Ángel Carranza, *Bosquejo histórico acerca del ciudadano Carlos Tejedor y la conjuración de 1839*, pp. 86-87). Los peligros de la navegación hacían que no fuera inusual, incluso, volver al punto de partida, como vimos con Mármol; pero como le ocurrió también a Gutiérrez, que retornó a Europa a los ocho días de haber partido.

"Esta traducción, con otros muchos papeles de interés, nos fue regalada por nuestro ilustre amigo al separarnos en el Janeiro en 1842, *para no volvermos a ver en este mundo*, como ya nos lo anunciaba el mismo. (Algo hay de misterioso en el destino de este manuscrito; pues se hallaba en la única caja de papeles que salvamos de nuestro naufragio, sólo porque no llegó a nuestras manos a tiempo de encajonarle con los demás libros y documentos que perdimos)."²⁰⁴

Varela no es el único que se abocó a la construcción de la historia de la nación argentina en el exilio. Lo dice Sarmiento en el final del *Facundo*:

"Cuatro o cinco asociaciones existen, en el extranjero, de escritores que han emprendido compilar datos para escribir la historia de la República, tan llena de acontecimientos, y es verdaderamente asombroso el cúmulo de materiales que han reunido de todos los puntos de América: manuscritos, impresos, documentos, crónicas antiguas, diarios, viajes, etcétera. La Europa se asombrará un día, cuando tan ricos materiales vean a la luz pública y vayan a engrosar la voluminosa colección de que Angelis no ha publicado sino una pequeña parte".²⁰⁵

Se construye la historia nacional con lo que se recopila laboriosamente en el exilio; pero —evidentemente— en ocasiones con materiales salvados del naufragio. Porque es un mal tiempo el del exilio, como lo considerará también Gutiérrez, quien —al lamentarse de las malas condiciones de vida en el sur del Brasil— adoptará una actitud como regla: "cuando hay tempestad es bueno tener el mayor número posible de tablas de que asirse en caso de naufragio".²⁰⁶ ¿Y qué resultará de una identidad nacional conformada a la deriva?

²⁰⁴Florencio Varela, en el *Comercio del Plata*, 22 de diciembre de 1845, citado por Ricardo Piccirilli, *Rivadavia y su tiempo*, tomo tercero, p. 310 (subrayado en el original). Para más datos sobre esta traducción, ver Tercera parte de la tesis.

²⁰⁵Sarmiento, *Facundo*, p. 270. Desde Río de Janeiro, Varela pide que los hombres de pro —dondequiera que se hallen— (le) escriban memorias, como San Martín, Rondeau, Somellera, Manuel Correa (cf. Leoncio Gianello, *Florencio Varela*, pp. 246 y 254), solicitud que se conecta programáticamente con su trabajo con Rivadavia, a quien *le saca* (en el buen sentido) todo lo que puede (no sólo escritos, sino también recuerdos e ideas). Recordemos, por otro lado, que las *Memorias del General Paz* se escriben en el exilio brasileño. La labor de Gutiérrez en relación con la conformación de una memoria nacional la trabajé en Amante, "La crítica como proyecto. Juan María Gutiérrez".

²⁰⁶Carta de Juan María Gutiérrez a Esteban Echeverría, Porto Alegre, 7 de agosto de 1844, *Archivo JMG*, tomo I, p. 283.

VIII Bocetos para una literatura nacional

Hay una obra fundamental para el romanticismo lusitano, que también lo es para la constitución de la nación portuguesa —como pasa con los movimientos románticos en general—. Se trata de un cuadro pintado por Domingos Antonio de Sequeira, conocido como *A morte de Camões*, que se expuso en el Salón de París del año 1824, junto con obras de Ingres, Delacroix y Gericault. En el jurado estaba Stendhal. Una crónica aparecida en un periódico francés, dice del cuadro del portugués Sequeira:

"Entre los cuadros extranjeros que la urbanidad francesa admitió en esta exposición, he aquí el único del que todavía no se trató; incluso parece que no ha sido observado. Mr. Sequeira merece sobradamente ser distinguido. [...] [En la tela] aparece un miserable, sosteniéndose costosamente sobre un camastro de hospital, el Poeta Clásico, el Desdichado Camões. Helo ahí cubierto de heridas, que le abrió la desgracia [...]. El aspecto general del cuadro, perfectamente de acuerdo con el espíritu del objeto, es poco apropiado para llamar la atención. Se observa una habitación miserable, débilmente alumbrada por la luz de una candela, a cuya claridad un habitante de Lisboa le lee a Camões la fatal noticia de la pérdida de la Batalla de Alcazarquivir, en la que falleció el Rey de Portugal D. Sebastián, con la flor de su caballería. El Ilustre Viejo se incorpora costosamente, junta sus manos, y dirige su vista moribunda hacia el cielo. El tono del cuadro es horroroso y oscuro."²⁰⁷

Ésta es una de las descripciones más completas del famoso cuadro de Sequeira; pero debemos aclarar que no es la única obra portuguesa que trabaja sobre la figura del autor de *Los Lusíadas*. Hacia la década de 1820 coinciden varios proyectos artísticos de importancia que hacen converger su asunto en el final de Camões. Además de *A Morte de Camões*, la pintura que Sequeira presenta en el Museo del Louvre en 1824, están la *Missa de Réquiem*

²⁰⁷Citado, en portugués, en Luiz Xavier da Costa, *A morte de Camões. Quadro do pintor Domingos Antonio de Sequeira*, Lisboa, 1922, pp. 62-63.

consagrada a la memoria de Camões, de João Domingos Bontempo, compuesta en 1820, y el poema que Almeida Garrett había comenzado a escribir en 1823 y que publica en 1825. Son —en general— proyectos de exiliados políticos que recuperaban a Camões por la Patria y a la Patria por Camões.

Me interesa fundamentalmente el cuadro por un motivo que no tiene tanta relación con la estética como con la formación de una identidad nacional. El cuadro de Sequeira, *A morte de Camões*, ya no existe; y muy pocos —incluidos los portugueses contemporáneos al pintor— pudieron verlo. Hay hipótesis varias sobre esta pintura extraviada: la más probable es que, ofrecida por su autor o por el rey de Francia a Pedro IV de Portugal y I de Brasil, la pintura haya viajado del Salón del Louvre al Imperio tropical hacia 1826. Las conjeturas avanzan y quieren establecer que el cuadro pasa luego a una de las hijas de Pedro que, una vez casada con el hijo de Luis Felipe de Orleáns, se va a vivir con su esposo a París. Durante la revolución de 1848, sus residencias son asaltadas e incendiadas por el pueblo. En alguna de ellas puede haber estado el cuadro de Sequeira, del que se conservan sólo bocetos y estudios y algunas descripciones de quienes sí lo habían visto, como la que cité.

El relato de la pérdida —que los portugueses traman con la historia de su nación— es comparable, de alguna manera, con el relato de un naufragio. Cuanto menos, de una errancia y de las convulsiones políticas: un cuadro que deambula —de Europa a América y otra vez a Europa— y se pierde en una revolución. No es la única pérdida que la patria lusitana lamenta y que la constituye. La supuesta existencia de un manuscrito original portugués de las *Cartas atribuidas a una religiosa portuguesa* son parte de una disputa nacional con Francia, desde la primera edición francesa de 1669. No es gratuita la mención que hago a las cartas atribuidas a Mariana Alcoforado. Entre las maneras que tenían los exiliados portugueses de estrechar lazos en el destierro durante la década del 20, Teófilo Braga recuerda la versión crítica portuguesa de las cartas que hiciera el *morgado* de Mateus en París en 1824, que los escritores románticos portugueses exiliados celebraron. La lectura de ese texto en la ciudad del destierro fue un ritual de recuperación de la patria, como también lo fue la visita a la tumba del exiliado epónimo: Filinto Elysio, quien —dicho sea de

paso— realizó la primera traducción al portugués de las *Lettres Portugaises* , en 1810.²⁰⁸

Podemos ir encontrando la forma de la nación portuguesa en torno de este tipo de peripecias: la pérdida del cuadro y la búsqueda simbólica de los críticos portugueses para recuperar la imagen patria: en el relato de esa recuperación pueden indagarse las bases de la conformación de una identidad nacional. En relación con estos episodios de material extraviado, podemos hilar una serie de pérdidas de textos literarios que parecen marcar a varios movimientos románticos, y que podemos enumerar con el desorden de la arbitrariedad.

En primer lugar, los manuscritos de los *Natchez*, gran parte de los cuales Chateaubriand deja olvidados en una valija que queda en la habitación de un hotel inglés cuando, en 1800, vuelve a Francia con un nombre falso. Tiempo después, ya bajo la Restauración, unos amigos suyos encuentran los manuscritos perdidos y se los envían. De esos papeles saldrán los *Nachtez*, obviamente, y también *Viaje a América*.

Otro caso: cuando —en 1810— Napoleón le pide a Madame de Staël que destruya las pruebas de imprenta de *De l'Allemagne* —pese a que ella ha aceptado los cambios impuestos por los censores— y le ordena el exilio en su casa de Coppet, su amigo August Schlegel —también enviado al destierro— se encarga de poner una copia a resguardo en Viena. El libro será finalmente editado en Londres en 1813. De más está recordar la importancia decisiva de ese libro en la conformación del romanticismo francés.

También se perdió para siempre una parte de las *Memorias del general Paz* (la que se ocupaban del Sitio de Montevideo), que su autor le prestó a Lamas en Río de Janeiro y que no pudieron ser recuperados ni siquiera después por sus descendientes.

Otro ejemplo de textos extraviados (en rigor, en este caso, deberíamos decir "aprehendidos, tomados, incautados"): los papeles del *Diario de la Campaña en el Ejército Grande*, germen de lo que será el texto definitivo de la

²⁰⁸Sobre el problema de la nacionalidad de las *Cartas Portuguesas*, ver Adriana Amante, "¡Ay de mí!" (mimeo). Fue en esa misma ciudad, París, en la que hasta su muerte Flinto Elysio colaboró con la edición de sus propias obras completas, que se inició en 1817 (cf. Conselheiro J.M. Pereira da Silva, *Flinto Elysio e sua época. Estudo histórico e crítico*, Rio de Janeiro, Companhia Impressora, 1891).

Campaña en el Ejército Grande Aliado de Sud-América, de Sarmiento, que cuenta:

"Tienen estos apuntes la gloria y la recomendación de haber pasado en resumen por la vista de D. Juan Manuel de Rosas, la víspera de la batalla, como si hubiese sido la mala suerte de aquel pobre hombre, que yo había de estarle zumbando al oído: ¡caerás... ya caes... ya has caído! pues lo que leía en manuscrito estaba destinado para ver la luz después de su caída.

Debió hallarlo, sin embargo, bueno y verídico, pues no lo rompió, y pude rescatarlo entre los despojos del combate, y hallar todos mis papeles según la minuta del general Pacheco, en orden; y ¡cosa extraña y fatídica! ¡amarrados todos con una ancha *cinta colorada!*" ¿Mandábame Rosas en ella el cordón morado que debía amargar nuestro triunfo?"²⁰⁹

La narración de la pérdida y recuperación de esos papeles ofrece un *plus* de alto valor simbólico-político. Se trata de un atadito de cartas que "cayó en poder de Rosas". El relato sobre estos manuscritos extraviados forma parte de una serie romántica de pérdidas (de originales, de bienes, de patrias); pero también de la serie sarmientina de la constitución de una *épica individual* que habla del esfuerzo y la aventura que rodea a cada una de las publicaciones que realiza.

Todas estas desgracias le transmiten a la producción romántica del exilio la precariedad del borrador. Pero también su potencia. La escritura está siempre en estado transitorio; las obras se hallan en permanente proceso de reescritura. Ya lo sabemos: los *Cantos del peregrino* de Mármol son una serie de manuscritos continuamente reescritos y algunos de ellos han quedado para siempre —incluso— en borrador.

La errancia del destierro romántico está plagada de riesgos, de situaciones precarias, de circunstancias transitorias. Entonces, además del género epistolar, o de la conversación (como vimos en la Primera parte), ¿a qué otra modalidad de la escritura echa mano el romanticismo para narrar sus experiencias del viaje del exilio?²¹⁰ Entre las escrituras que permiten recuperar la

²⁰⁹Sarmiento, *Campaña*, p. 62. Ver allí también la nota de Tulio Halperin Donghi sobre el *Diario de la Campaña en el Ejército Grande*, p. 61.

²¹⁰No estamos considerando aquí el punto en la línea ya clásica que Walter Benjamin propuso en "El narrador" (cf. Walter Benjamin, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus Humanidades, 1991).

experiencia de un viaje, pueden entrar —con un valor mayor que el que haría suponer su carácter provisional— los borradores: *El Edén*, de Alberdi y Gutiérrez; *Peregrinaje de Gualpo*, de Echeverría; los *Cantos del Peregrino*, de Mármol; y, obviamente, "El matadero", de Echeverría.

Pienso a estos borradores en relación con y en función de un espacio nacional que debe ser *probado*, *experimentado* (ese espacio es un paisaje que, si bien está en la naturaleza, se construye por la literatura). Y pienso a los borradores como la escritura que pone a prueba las eficacias de ese espacio natural al tiempo que experimenta sus propias posibilidades *técnicas* de configurarla. Incluso las notas al pie (que abundan en el *Peregrino*, de Mármol, como vimos) pueden pensarse como aquello que pasó del *sketchbook* a la versión final sin perder su condición transitoria, como sucede también en el *Childe Harold* de Byron o en *Corinne ou l'Italie*, de Madame de Staël. Son como los residuos de la primera impresión que no han encontrado del todo su tono o su forma literaria en relación con el asunto, el estilo o el género ficcionales elegidos, pero de los que no resulta fácil desprenderse. Son *resistencias* a la literatura. El *sketchbook*, entonces, es un género *en viaje*. (Hago uso voluntario del término inglés, en función de que trabajamos sobre una idea de fondo: la de los *sketchbooks* de los pintores del romanticismo).

Al *sketchbook* podría relacionárselo, también, con el fragmento, considerado como lo han hecho los románticos alemanes: como un género y una forma autónoma. Y si el fragmento se relaciona con las ruinas, como sostienen Nancy y Lacoue-Labarthe, eso no significa —podemos agregar— que sea un requecho o un resto o una forma inacabada. Porque el fragmento es una positividad, ya que no se rige por la idea de falta. La ruina —entonces— es un todo, aunque ese todo se plantee como un fragmento. O, como puede leerse en *El absoluto literario*: lo inacabado lo marca, pero no como una negatividad, sino todo lo contrario: porque lo que lo determina es una "esencial incompletud" (no es como las formas breves, que se postulan como una forma de lo completo).²¹¹

Los borradores, y también las cartas —ese género de pasaje— son campo de exploración para la literatura y, como vimos con relación a los epistolarios, un modo fragmentario de enunciación del gran relato antirrosista. A

²¹¹Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario*, p. 42 (ya abordamos esta cuestión en la Primera parte). El *souvenir* también podría ser considerado en este contexto; pero lo trataremos en la Conclusión.

propósito de Mariquita Sánchez y Domingo F. Sarmiento y sendos textos que destinan a Esteban Echeverría, indagaremos estas hipótesis.

IX "El matadero" de Mariquita

Una de las tantas paradojas de la Argentina es que uno de los textos fundantes de su literatura y de su cultura es, en realidad, un texto inédito. Me refiero —claro— a "El matadero", de Esteban Echeverría, que —como se sabe— no se publica sino en 1871, veinte años después de la muerte de su autor y un poco más de treinta años después de la fecha probable de su composición.

Ese texto inédito tal vez sea un borrador, como ha afirmado Juan María Gutiérrez, el amigo y albacea de Echeverría y el editor de "El matadero".²¹² Pero postulo que no es un borrador, si eso lo convierte en un mero apunte del poema *Avellaneda*, como sugiere Gutiérrez, avalando de manera implícita una idea de la corrección, del progreso, de la mejora, entre un texto y otro. Creo que puede hablarse de un borrador pero en tanto sea para considerarlo como un *campo de pruebas para un texto futuro* de la cultura nacional que tal vez no haya encontrado todavía su versión definitiva.

Haciendo referencia al espacio físico en el que transcurre la ficción, Gutiérrez sostuvo que "el matadero fue el campo de ensayo" del rosismo.²¹³ Prefiero pensar que el texto "El matadero" fue el campo de ensayo que Echeverría encontró para su obra. Y vuelvo a decirlo: no porque en él arrojará los borradores de un asunto que retomaría en el *Avellaneda* (y particularmente podemos pensar en el tormento llamado la "refalosa"), sino porque practica una de las tantas formas de narrar la violencia que él y también su época reescribieran en variadas, insistentes —e insidiosas— versiones. (Tal vez no para la preceptiva estética del romanticismo argentino; pero quien recuerde el tono engolado del *Avellaneda* coincidirá en que —aun si admitimos que "El

²¹²En este sentido, me parece que se puede vincular "la precipitación con que [esas páginas] están redactadas" a las hojas de *sketchbook* de J. M. W. Turner cuando pintaba, al calor de la hora, el incendio del Parlamento inglés para las dos versiones de "The Burning of the Houses of Lords and Commons" (1834-1835). La vinculación que hago con esos *sketchbooks* se vuelve pertinente a la luz de las analogías pictóricas que Gutiérrez establece en la nota a "El matadero". A propósito: es en el *Avellaneda* donde Echeverría pone en funcionamiento el entorno tucumano aprendido al leer a Andrews.

²¹³Juan María Gutiérrez, nota introductoria a "El matadero", en Esteban Echeverría, *Obras completas*, p. 312.

matadero" es su borrador—, también aceptaremos que ese borrador supera al texto "definitivo".)

¿Cuándo escribió Echeverría "El matadero"? No antes de octubre de 1838, fecha de la muerte de Encarnación Ezcurra, a la que se hace mención en el texto. Probablemente en 1839. Lo importante es que es muy factible que haya sido escrito antes de que Echeverría emigrara a la Banda Oriental.²¹⁴

Ya irrecuperable la sociabilidad político-intelectual del Salón literario de Marcos Sastre del año 1837, y consideradas peligrosas las reuniones de la Joven Generación Argentina durante el año 1838, la alternativa política que se abre para los opositores a Rosas es la clandestinidad y la lucha armada, o el exilio. Echeverría va a elegir un punto medio entre ambas opciones. Ya citamos la frase que explica su reticencia a marcharse: "Emigrar es inutilizarse para el país". Por eso, recluido en la Estancia los Talas que su hermano administraba posponiendo el exilio, da muestras también de su adscripción a un movimiento

²¹⁴La fecha posible para la escritura de "El matadero" es posterior a la muerte de Encarnación Ezcurra porque en el texto explícitamente se dice que "algunos lectores no sabrán que la tal heroína es la difunta esposa del Restaurador, patrona muy querida de los carniceros, quienes, ya muerta, la veneraban por sus virtudes cristianas y su federal heroísmo en la revolución contra Balcarce" (p. 316). Encarnación muere en octubre de 1838; por lo tanto, este texto no pudo haber sido escrito antes de esa fecha. En el plano de la ficción, Echeverría ubica la acción del texto en la cuaresma de "183...". Si la mujer de Rosas ha muerto en octubre de 1838, la única cuaresma que resta para la década del 30 es la de 1839. (El tiempo de la ficción también estaría delimitado porque, en la diégesis, todavía está en vigencia el duelo por la mujer de Rosas, que termina en octubre de 1840: el unitario es detectado, entre otras marcas, porque no lleva el luto en el sombrero). Claro que ese tiempo ficcional podría coincidir con la fecha de la escritura, pero sobre eso no se tienen pruebas. (Ángel Battistesa ubica la acción del relato en esa misma cuaresma de 1839, a partir del dato del luto y porque confirma, con los periódicos de la época, las inundaciones; cf. prólogo a *La Cautiva; El Matadero*, Buenos Aires, Peuser, 1958. Con eso no refuerza tanto la fecha de la escritura como los datos referenciales de la diégesis). Pero el texto también pudo haber sido escrito tiempo después, aunque la acción se situara en esos años: el tiempo de la ficción no tiene por qué coincidir con el de la escritura, como se sabe. Sin embargo, la mano temblorosa de la que habla Gutiérrez, que se habría hecho evidente en la letra del manuscrito, puede dar indicios de que el momento de su escritura es bastante cercano al de la ficción. Una vez fuera del país, Echeverría no tendría por qué temblar demasiado, ya que se habría alejado bastante del alcance de Rosas (lo que, cabe aclarar, de todos modos no es ninguna garantía, como lo prueba el asesinato de Florencio Varela en Montevideo). Por otro lado, cabe suponer que para la fecha en que Mariquita Sánchez comenzó a llevar el diario, Echeverría ya estaba refugiado en los Talas (debió de estar allí, por lo menos, el 13 de abril de 1839, fecha de la primera entrada que se conserva del diario; y a juzgar por el hecho de que la primera parte de ese diario se ha perdido, también es probable que se hallara ahí desde antes). Por motivos que después voy a desarrollar, el diario se justifica sólo si (y mientras) Echeverría está refugiado en los Talas, ya que no habría servido de mucho que Mariquita Sánchez le hubiera escrito ese diario con sucesos políticos públicos de las dos orillas cuando él todavía estaba en Buenos Aires (aun si escondido) o ya en Colonia (supuestamente a salvo).

armado y desconoce la autoridad de Rosas en el acta que firma junto con otros "vecinos y hacendados del partido de San Andrés de Giles".

Juan María Gutiérrez ha dejado una descripción de la Estancia Los Talas: antigua zona de frontera con el indio, era un bosque tupido y salvaje. Ganado por su propia memoria afectiva, esta estancia que todavía dejaba ver las zanjas de defensa contra el indio mezclaba en el recuerdo de Gutiérrez tunas con talas para formar un bosque denso que en realidad no era más que un matorral, lleno de pájaros y gatos monteses que parecían tigres, con senderitos abiertos por las caminatas solitarias y melancólicas del poeta romántico: "Creemos que aquel paraje era delicioso para Echeverría, y que no le habría trocado por una selva tropical".²¹⁵ Los Talas, otro lugar, menos exuberante que el trópico, pero estéticamente apto como para proporcionar un espacio, si no feliz (amenazado como estaba por las incursiones de los indios), por lo menos no tan hostil como el de Buenos Aires.

Tal vez influenciado por ese *deber ser* del romanticismo periférico, Gutiérrez vuelve a "traducir" —como José Mármol, como Bartolomé Mitre, como el propio Echeverría— a Lord Byron. Echeverría encuentra su Edén en Los Talas como el Childe Harold lo había hallado en los jardines románticos de Sintra, en Portugal.

Echeverría permanecerá en Los Talas por lo menos desde abril de 1839 (es posible, incluso, que desde antes) hasta septiembre de 1840, cuando el fracaso de la entrada de Lavalle por el litoral argentino le haga juzgar poco prudente su permanencia en el país. Poco se sabe de esa época. Aparte de su apoyo a la Insurrección de Chascomús y de la firma del Acta de San Andrés de Giles, produjo algunos escritos. Años después, al editar su poema "Insurrección del Sud de la provincia de Buenos Aires", el propio escritor contará:

"En setiembre de 1840, la retirada del Ejército Libertador, habiéndome puesto en la necesidad de emigrar por el Paraná, con lo encapillado, quedó en un pueblo de campo este canto entre otros papeles; los que, gracias a la cintura de una señora muy patriota, lograron escapar de las rapaces uñas de los seides de

²¹⁵Gutiérrez, "Noticias biográficas sobre Esteban Echeverría", p.103.

Rosas y llegar a mis manos cuando los consideraba perdidos y los tenía olvidados."²¹⁶

Entre esos papeles estaba la primera versión de la "Insurrección del Sud", y el poema "A Don Juan Cruz Varela, muerto en la expatriación", escritos en Los Talas. ¿Pudo haber estado "El matadero" entre ellos? Es muy probable.

Aunque sea poco lo que se sepa de la época de Echeverría en los Talas, hay una manera lateral, pero reveladora, de conformar un estado de situación. Podemos recurrir al diario que Mariquita Sánchez, exiliada en Montevideo desde fines de 1838, lleva para su amigo Echeverría. El diario va desde el 13 de abril de 1839 hasta el 16 de marzo de 1840 (se supone, de todos modos, que empezó a ser llevado antes de esa fecha, pero el comienzo se ha perdido).

Mientras Echeverría escribía "El Matadero", con mano supuestamente temblorosa (como ha querido dramatizar Gutiérrez, interpretando el trazo de los originales), Mariquita escribe también un texto secreto. Pero —a pesar de lo que parece reclamar el mandato del género sexual— no se trata de un diario íntimo, sino de un diario clandestino. Es una mujer que lleva el registro de los movimientos de la política en la Banda Oriental para su amigo, recluido en una estancia de Buenos Aires. (Los sucesos de la Banda Oriental no pueden desvincularse, por supuesto, de la política argentina y de la lucha de los opositores contra el sistema rosista.) Se trata de un diario clandestino porque es un diario que debe ser ocultado: el contenido de ese texto tiene que ser protegido frente al enemigo político.

Mariquita Sánchez no escribe con la intención de consignar hechos o pensamientos para sí misma, sino que lleva ese diario *para* Echeverría. Pero las entradas de ese diario también pueden pensarse como cartas que —en vez de enviarse— se acumulan. Por eso, en lugar de hablar del diario de Mariquita para Echeverría, podríamos decir que es el diario de Mariquita *a* Echeverría.²¹⁷

Porque —como hemos visto— no es tan fácil el envío de cartas desde el exilio a la patria perdida: la circulación de cartas entre los exiliados y los

²¹⁶Esteban Echeverría, "Insurrección del Sud", en *Obras completas de Esteban Echeverría*, Buenos Aires, Casavalle, tomo I, 1870.

²¹⁷Al diario de Mariquita se le ajusta bastante bien lo que Georges Gusdorf señala sobre *Oberman*, de Senancour: que la novela, "cartas clasificadas según el orden cronológico, suerte de diario íntimo, puede ser considerada como una serie de largos fragmentos", y el fragmento romántico no es una categoría menor de la escritura, después de que el Ateneo de Jena "promovió el fragmento a la dignidad de género literario". (Georges Gusdorf, *Le romantisme I*, p. 448). Los originales del diario de la exiliada argentina se conservan precisamente en la Biblioteca Furt, en Los Talas.

familiares o amigos que permanecen en el país es difícil porque esas misivas corren el riesgo de ser interceptadas y dadas a conocer públicamente por medio de los periódicos del rosismo. Prescindiendo de la retórica de la epístola, porque en un diario que quiere ser una crónica de los sucesos eso sería un despilfarro, un gasto inútil, las entradas no dejan —sin embargo— de mencionar de vez en cuando al destinatario de la escritura. En la última entrada, que funciona como una despedida, se cierra un tipo de relación que anuncia lo que vendrá: la conversación personal directa, el reencuentro en el exilio (un deseo cuyo posible no cumplimiento se teme).

Mariquita asume su misión con prolijidad y cumple a la perfección con el pedido expreso de su amigo, por eso intenta registrarlo todo: "¡Qué importa que escriba disparates! No serán los primeros ni los últimos que Ud. leerá. Quien me ha mandado hacerme escribirle lo que oiga y vea, pues oiga y vea disparates".²¹⁸

En el diario, esta exiliada pasa revista a los acontecimientos políticos pero también los analiza: habla de la relación que por conveniencia política deben mantener los emigrados argentinos antirrosistas con Frutos Rivera, y de la difamación de la que serían víctimas los opositores a Rosas; critica las tácticas y estrategias para combatirlo que los hombres muchas veces implimentan con ineficacia; apuesta a Lavalle, que organiza el movimiento para derrocar a Rosas; se lamenta de la situación del exilio, y registra y explica las diferencias que separan a los emigrados argentinos en la otra orilla.

La cuestión de las difamaciones por un lado y de los rumores por otro vuelven difícil la tarea de esta diarista, que le dice a su interlocutor: "Es difícil escribir como historiador contemporáneo, pero más difícil aún aquí en que es imposible descubrir la verdad. Así, mi diario no asegura como tal, sino muy pocas cosas, que puedo garantizarlas; pero lo demás el tiempo lo caracterizará" (p. 410). Es la contrapartida del movimiento que hará José Mármol en *Amalia*, mediante el recurso de la "ficción calculada". El cálculo, si hay alguno en la escritura de este diario, está puesto en registrar los acontecimientos e intentar sopesar la veracidad de las versiones, porque

"cansa el escribir una noticia que se tiene por indudable y que a la media hora se desmiente. Las personas de más importancia y más comprometidas se encuentran, las más de las veces, en la misma

²¹⁸Mariquita Sánchez, *Diario*, en Clara Vilaseca, *Cartas de Mariquita Sánchez*, p.396.

incertidumbre y desconfianza, sin poder hacer un cálculo por los datos que se les dé, porque, cuando parecen ciertos, se desvanecen como el humo, y se encuentra alguna veces lo contrario también de lo que se ha dado como más positivo. Por esta razón hay pocas cosas que pueda asegurar en mi diario" (p. 415).

Esta cronista con pretensión de historiador contemporáneo (lo digo en masculino, como ella misma se lo plantea a Echeverría) muestra en el estilo de su diario algunas marcas de diferentes géneros discursivos. Mariquita Sánchez puede recurrir a la enunciación impersonal para narrarle a su amigo lo que va sucediendo: "Se esperan con impaciencia las noticias de Buenos Aires", "Se anuncian aprontes de guerra con mucha actividad", "Se asegura que Rosas le declara la guerra a Francia", tal como se lee en una seguidilla de entradas fechadas en mayo de 1839. Y también hace uso de sintagmas cortos, que no marcan el estilo general pero que sí son una constante que caracteriza a una escritura sintética y plena. La política puede enunciarse en el tono de un parte de guerra.

Pero en este registro histórico de la *infernial* Montevideo, hay una entrada que se va de tono y que quiero destacar. El 12 de julio de 1839, Mariquita Sánchez se desvía de la política para insertar lo siguiente:

"Es un día de horrores. Dos hombres se han caído en la matriz de un andamio donde estaban trabajando. Han quedado muertos, hechos pedazos. Un niño ha muerto a otro con una cortapluma. Otro niño pasaba junto a un caballo y le ha tirado una patada: le ha hecho pedazos la cabeza y muerto en el acto. Una negra estaba asesinando en el cementerio a un niño recién nacido y se llegó tarde para impedir este horror. El hijo del cónsul inglés, de diez años, montó un caballo que había dejado en la puerta de su casa, después de pasear Mr. Mandeville; se desboca el caballo y parte como un rayo sin poderlo contener por más esfuerzos que varias gentes hicieron. Se arroja de la muralla al mar, tira del golpe al niño en un colchón de basura que cerca de las mismas murallas había y el niño ha quedado en salvo. Primera vez que habrá sido útil la inmundicia" (p. 404).

Esta *crónica policial* que irrumpe en la crónica política no es, de todos modos, una interrupción de la política. En la entrada anterior se habla de la

situación contra Rosas, en la entrada que viene a continuación seguirá mencionándose. Rosas es personaje protagónico de los escritos de sus opositores. Y esa crónica policial no es una interrupción de la política porque estas historias de horror, fundamentalmente con niños o sobre niños, que se acumulan sintéticas como noticias de periódicos, son parte del imaginario de la oposición a Rosas que hace de eso una estrategia de combate. Hay una recurrencia en la construcción del horror para adjudicarle la parte del monstruo a Rosas.

Si lo recordamos bien, el momento más cruel de "El matadero" no es la amenaza de la refalosa ni cuando revienta el unitario que ha ingresado con su patilla en "U" en territorio enemigo. El momento más cruel y horroroso del texto es aquel en que la indiferencia del "bárbaro" federal deja a un costado al niño que ha sido degollado por el desprendimiento de un lazo, sin que se suspenda el alboroto de la mayor parte de la "chusma" matarife que está persiguiendo al toro que se metió en el matadero. Recordemos la escena. El toro se les escapa, por eso:

"Diole el tirón el enlazador sentado en su caballo, desprendió el lazo el asta, crujió por el aire el áspero zumbido, y al mismo tiempo se vio rodar desde lo alto de una horqueta del corral, como si un golpe de hacha la hubiese dividido a cercén, una cabeza de niño, cuyo tronco permaneció inmóvil sobre su caballo de palo, lanzando por cada arteria un largo chorro de sangre.

— ¡Se cortó el lazo! —gritaron unos—. ¡Allá va el toro!

Pero otros, deslumbrados y atónitos, guardaron silencio, porque todo fue como un relámpago.

Desparramose un tanto el grupo de la puerta. Una parte se agolpó sobre la cabeza y el cadáver palpitante del muchacho degollado por el lazo, manifestando horror en su atónito semblante, y la otra parte, compuesta de jinetes que no vieron la catástrofe, se escurrió en distintas direcciones en pos del toro, vociferando y gritando:

— ¡Allá va el toro! ¡Atajen! ¡Guarda!"²¹⁹

Lo interesante es que Echeverría hace que la narración *olvide* el hecho y siga al toro, pero con la *memoria* ineludible de ese chico degollado como pesada carga.

²¹⁹Echeverría, "El matadero", en *Obras completas*, p. 319.

Es muy factible que la escritura de "El matadero" sea contemporánea a la del diario que Mariquita lleva en Montevideo para su amigo. Si en vez de acumular las entregas, Mariquita se las hubiera enviado en cartas a Echeverría (y entre ellas, la del 12 de julio que cité) podríamos haber conjeturado una influencia, una inspiración. El relato del horror en Mariquita, relacionado con niños inocentes y vinculado por contigüidad al sistema rosista —en un movimiento inconciente que no es ingenuo, sin embargo, tratándose de opositores a Rosas—, podría haber determinado el surgimiento de la idea del episodio del degüello del chico en el texto de Echeverría.

Pero Echeverría sale de los Talas en septiembre de 1840 y permanece en Colonia hasta mediados de 1841, fecha en la que se dirige finalmente a Montevideo. Tal vez sólo en ese momento haya leído el diario que su amiga llevara para él, tiempo para el cual "El matadero" ya debió haber estado escrito. Por eso no podemos hablar de una incidencia directa. Pero sí de una coincidencia que permite percibir una *estructura de sentimiento*, visible en estos escritos secretos que compartieron con otras formas más públicas el relato — que es siempre una construcción— de la violencia política, clave de la formación de la literatura argentina.

X La Cautiva de Sarmiento

Si Mariquita escribe su "Matadero"; por su parte, Sarmiento escribirá su *Cautiva*. Lo hará en dos cartas desde Río de Janeiro. Una es la carta dirigida a Miguel Piñero que se publica en los *Viajes*; la otra es para Esteban Echeverría. Están fechadas el mismo día: el 20 de febrero de 1846.

A propósito de su encuentro con el pintor Johann Moritz Rugendas y luego de dejar sentada una apología del plagio que explicará mejor cuando escriba *Recuerdos de provincia*, en la carta a Echeverría Sarmiento reconoce su envidia y confiesa su deseo: "como él con el pincel, quisiera yo con el rudo garrote de la prosa acercarme a las blondas doradas que Ud. entreteje. No siendo esto posible haré lona, o lienzo para la plebe de los desnudos".²²⁰ Le habría gustado escribir *La Cautiva* o, más precisamente, ser capaz de emular

²²⁰Carta de Sarmiento a Esteban Echeverría, Río de Janeiro, 20 de febrero de 1846, en Alberto Palcos, *Echeverría y la democracia argentina*, p. 201 (la ortografía fue normalizada).

con su escritura el hallazgo del poeta. Pero hay que recordar que ésta es una carta privada. Porque en la carta que le dirige a Miguel Piñero conserva la referencia tanto al pintor viajero venido de Baviera como a la composición del argentino; pero callará la admiración personal, en un plan ya conciente de construcción de su imagen de escritor (al ser ésta la carta que Sarmiento destina a la publicación, no parece convenirle una confesión tan elogiosa).

Contándole el encuentro en Río con Rugendas, Sarmiento le dice a Echeverría:

"Sabe Ud. que es un poeta nuestro tartamudo amigo; pero no sé si se ha fijado en que su numen inspirador es la pampa, sus héroes los gauchos y el potro. Es por fortuna de Ud. un plagiario a veces, y en más de un cuadro suyo, encuéntranse versos enteros de la *Cautiva*, y copias de la Guitarra. Yo gusto a fe de estos robos [...]"

La teoría del plagio está en sintonía con el modo de acceso del propio Sarmiento a la cultura, y a las ideas. El valor de una idea o de una producción intelectual no radica en la originalidad sino en la sistematización de un concepto. O, mejor: el valor radica, más que en la sistematización, precisamente en la *apropiación* de esa idea, esto es: en hacerla propia no sólo por haber echado mano de ella, claro, sino por ponerla en funcionamiento. Es el caso de la famosa dicotomía civilización-barbarie que no es —obviamente ni mucho menos— un invento de Sarmiento, y cuya *autoría* trataremos oportunamente.²²¹

De todas formas, hablar de plagio en relación con la obra de Rugendas porque se inspire en *La Cautiva* de Echeverría para sus pinturas es desconocer, por parte de Sarmiento, que eso constituía una modalidad —casi un verdadero género— no infrecuente en la relación entre pintura y literatura, y que no había en esa contraprestación ningún posible "delito": recuérdense, como paradigmas, los cuadros de J. W. Turner con y sobre (iluminados por, podríamos decir) los pasajes del *Childe-Harold* de Byron.

En el caso de Turner, la primera pintura que lleva un epígrafe de Byron es "Field of Waterloo", que se exhibe en 1818, ocasión en la cual el pintor cita algunas *stanzas* del tercer canto en el catálogo, de acuerdo con lo que informa David Blayney Brown en su *Turner and Byron*, quien explica además que el tiempo que transcurre hasta la siguiente conexión entre ambos artistas probablemente se debiera a una necesidad del pintor de entender mejor al poeta

²²¹Ver Conclusión.

y a su temática. Es entonces en 1832 que vuelve a aparecer Byron en una muestra titulada "Childe Harol'd Pilgrimage -Italy", así como sucederá entre 1835 y 1844 en cuadros aislados, algunos de los cuales son vistas de Venecia, como "Venice, Bridge of Sighs": "Turner estaba pintando no a Childe Harold en sí mismo—ni específicamente sus aventuras, ni su carácter ni su estatura moral (lo cual incluso el propio Byron a menudo olvidaba en su poema)—, sino la Italia de Childe, que ahora también era la suya propia".²²² Lo mismo podría decirse de Johann Moritz Rugendas y su *Cautiva*.

Al experimentar él mismo con la descripción que hace de los escenas de cautivas que vio en los cuadros de Rugendas exhibidos en Río de Janeiro o que leyó en el poema de Echeverría, Sarmiento termina encontrando su propia variación sobre el tema, en la carta que incluye en sus *Viajes*.²²³ Es en Río de Janeiro donde Sarmiento escribe (reescribe) su *Cautiva*, el poema nacional. Y confirma lo que ya se veía nítidamente en el *Facundo*: que es un excelente escritor, diestro no sólo en el manejo de la prosa descriptiva, sino también tan hábil para componer que se muestra como un delicado creador a la hora de elegir o disponer de su material: menciona ropajes perfectos para diseñar el movimiento, trabaja el contraste de tonos en la palidez de la cautiva y el color cobrizo del indio captor. Y si no tiene el don de la versificación, no le falta el de poetizar, como muestra este fragmento de fina prosa poética:

²²²David Blayney Brown, *Turner and Byron*, Tate Gallery, London, 1992, for the exhibition of 3 June-20 September 1992, p.33. Turner, como Sarmiento, anticipa lo que va a ver. Y antes de viajar a Italia, hace estudios de su paisaje, ayudado por la lectura de varias guías de turismo, como quien organiza su itinerario en un "visual directory", como acota Robert Upstone (*Sketchbooks of the Romantics*, p. 110). A Waterloo, que desde el verano de 1815 se había convertido en un recorrido turístico, Turner viaja con la guía de Campbell (cf. David Blayney Brown, *Turner and Byron*).

²²³Serán dos exposiciones de pintura al óleo que Rugendas hará en el Brasil: en 1845 y 1846 (la segunda tiene lugar cuando ya el pintor ha regresado a Europa, como se aclara en Pablo Diener e Maria de Fátima Costa, *A América de Rugendas. Obras e documentos*, São Paulo, Estação Liberdade, Kosmos, 1999, p. 14). Teodoro Vilardebó también le habla a Echeverría de la exposición de Rugendas en la Academia de Bellas Artes de Río de Janeiro y menciona los cuadros a los que se refiere Sarmiento: "uno de una tropilla de caballos en las llanuras de las Pampas, arreada y boleada por unos gauchos, y los otros dos referentes a una cautiva tomada y rescatada" (Carta de Vilardebó a Esteban Echeverría, Río de Janeiro, 14 de diciembre de 1845, en Alberto Palcos, *Echeverría y la democracia*, p. 198). Sarmiento, por su parte, comenta que Rugendas hizo los cuadros especialmente para Pedro II, y que —en reconocimiento— recibió una condecoración (*Viajes*, p. 74). Rugendas debió ser generoso, porque Sarmiento también recibió un original como obsequio (un motivo del Sitio de Montevideo). De acuerdo con Bonifacio del Carril, los cuadros que Rugendas expuso en Río de Janeiro son "El rapto" —que regaló al Emperador— y "El regreso de la cautiva" (en "«El malón» de Rugendas", p. 25).

"Entre las escenas de la Pampa, Rugendas tiene dos tipos que repite y varía al infinito. La escena de bolear caballos, y el rapto de las cristianas, el poema épico de la Pampa, de que Echeverría sacó tan bello partido en su *Cautiva*. ¡Cuántos contrastes de matices y de caracteres suministra, en efecto, aquel drama, en que mil familias de los pueblos fronterizos pueden creerse penosamente interesadas! La pampa infinita y los celajes del cielo por fondo, confundidos en parte por las nubes de polvo que levantan los caballos medio domados que monta el salvaje; la melena desgredada flotando al aire, y sus cobrizos brazos asiendo la blanca y pálida víctima que prepara a su lascivia; ropajes flotantes que se prestan a todas las exigencias del arte; grupos de jinetes y caballos; cuerpos desnudos; pasiones violentas; contrastes de caracteres en las razas, de trajes en la civilización de la víctima y la barbarie del raptor, todo ha encontrado Rugendas en este asunto favorito de su animado pincel" (*Viajes*, p. 74).

Aunque Sarmiento esté hablando de los cuadros que ha visto, lo que hace no es una descripción subsidiaria. Su prosa alza vuelo y se vuelve autónoma.²²⁴ Como Turner, Sarmiento cree en la conexión estrecha entre la imagen verbal y la pictórica. Ya lo había dicho a propósito de la obra de Auguste Raymond Quinsac de Monvoisin, otro de los pintores que admira y cuyas imágenes también asoció con la pampa:

"Un cuadro, lo mismo que un poema, se compone necesariamente de dos partes, de la realidad concebida por la inteligencia, recogida por la memoria, y de la metamorfosis impuesta a esa realidad por la imaginación. Ver o saber, acordarse, comparar, agrandar, transformar, es decir, imaginar, tal es la ley de la pintura también".

225

²²⁴Este pasaje es equiparable a la brevísimas reescritura analítica del "Diálogo patriótico interesante entre Jacinto Chano, capataz de una estancia en las islas del Tordillo, y el gaucho de la guardia del monte" de Hidalgo, que Sarmiento hace en la carta de Montevideo: "Paréceme ver al viejo Chano de las islas del Tordillo, acercándose al pago de la Guardia del Monte, al tranco majestuoso y pausado del caballo del gaucho, estirado el cuello del corcel sin gracia, mientras el jinete, sentándose sobre las vértebras describe con su espalda una curva que avanza hacia adelante, la cabeza inclinada para romper el viento, y dejar al cuerpo toda su flexibilidad" (Sarmiento, *Viajes*, p. 53).

²²⁵Domingo F. Sarmiento, "Cuadros de Monvoisin", en *El Progreso*, 3 de marzo de 1843, en *Obras completas* II, p. 101. Recordemos que en su descripción del rostro de Facundo, Sarmiento

Las imágenes que Sarmiento concibe en pasajes como éste (y que podemos asociar, aunque no identificar completamente, con las descripciones de la inmensidad pampeana donde cielo y terreno se confunden, o con la abstracción que intenta traducir la sensación que causa su lisura) constituyen verdaderos *wordscapes*. A la descripción del desierto argentino, con los ojos en "la lejana perspectiva", de indudable potencia pictórica pero literaria al fin; a la metáfora cartográfica que puede ver "la tierra como en el mapa; la tierra aguardando todavía que se la mande producir las plantas y toda clase de simiente", debemos agregar otra (nueva) dimensión.²²⁶ Porque en *La Cautiva* de Sarmiento la diferencia es que, entre palabra y paisaje, media —ya indefectiblemente— el arte plástico, para conformar con la palabra un verdadero paisaje que ya no puede pensarse sólo como literario.

Mariquita Sánchez también le había hablado a Echeverría de los cuadros de Rugendas inspirados en su obra. Ella cree que son un honor para su amigo poeta; y para levantarle el ánimo, que no suele ser muy vivaz, insiste en comentarle la admiración que siente por él ese pintor que se ha identificado tanto con el Nuevo Mundo que Mariquita lo hace un americano (en un gesto similar al de Sarmiento, que lo incluye entre las figuras fundadoras de una cultura nacional argentina junto con el autor de *La Cautiva*, Hidalgo y él mismo).²²⁷ Rugendas "[c]onsidera perfecta la pintura que usted hace de las Pampas; él considera que usted concibió primero el paisaje y después tomó sus figuras como accesorio para pintar aquel", le cuenta Mariquita,²²⁸ y ese comentario evidencia que el pintor entendió a la perfección la modalidad estética que proponía Echeverría en la "Advertencia" al poema: "El principal designio del

se sirve del "All-Bajá" de Monvoisin, del que saca la expresión para detallar la mirada torva del riojano (*Facundo*, p. 82).

²²⁶Ya traté esas imágenes, que están en el capítulo 1 del *Facundo* (cf. nota 35 de esta parte y 66 de la Segunda parte).

²²⁷Cf. Sarmiento, *Viajes*, p. 51 y nota 187 de la Segunda parte. La carta de Mariquita a Echeverría está fechada el 19 de abril de 1845 en Buenos Aires, donde la exiliada se había instalado provisoriamente, por la muerte del marido de su hija Florencia, Faustino Lezica, acaecida el 9 de marzo. Se queda allí probablemente hasta fin de año, ya que en diciembre volvemos a encontrarla en Montevideo. Ya dijimos que no eran infrecuentes estas temporadas de suspensión del destierro en Mariquita; por lo que hacía muy poco que había estado, ya que había pasado allí el verano de 1845, viéndose obligada a retornar para consolar a su hija viuda casi de inmediato. Es entonces muy probable que sea durante este año de 1845 que la haya retratado Rugendas con fondo tropical. Ya nos hemos ocupado también del interés de Mariquita porque Rugendas y Echeverría hicieran sociales.

²²⁸Carta de Mariquita Sánchez a Esteban Echeverría, Buenos Aires, 19 de abril de 1845, en María Sáenz Quesada, *Mariquita Sánchez. Vida política y sentimental*, p. 204.

autor de la *Cautiva* ha sido pintar algunos rasgos de la fisonomía poética del desierto; y para no reducir su obra a una mera descripción, ha colocado, en las vastas soledades de la Pampa, dos seres ideales, o dos almas unidas por el doble vínculo del amor y el infortunio".²²⁹

Tanto en la carta de Sarmiento como en la de Mariquita, puede verse el modo en que se establece una relación entre Europa y América. La atención del pintor bávaro sobre el poeta argentino y su indagación y conocimiento del espacio americano que Sarmiento equipara con el de Humboldt (uno, "con la pluma", el otro "con el lápiz") prestigian el material que se produce en esta parte del mundo, al tiempo que confirman la necesidad de buscar —como Sarmiento tan afanosamente lo haría pronto, en París— la consagración por Europa (por ser aceptado como autor o por ser mirado con interés). El autor del *Facundo*, generoso, espera que Echeverría pueda ser publicado en el viejo continente como se merece, burlando el freno que impone el enemigo, porque "[e]s este Rosas un tapón que tiene estancados los raudales de nuestra literatura nacional".²³⁰

Cuando Echeverría anota al pie de *La cautiva* algunas originalidades argentinas para un eventual lector extranjero, pone de manifiesto su deseo de tener un público amplio, internacional, que —aunque menos declamado— no es muy distinto al de Sarmiento, quien se vanagloriará de haber salido en la *Revue de deux Mondes* por y con las partes más universalizables de *Facundo*.

Ahora es claro que la traducción puede cambiar el sentido y no sólo abastecer de literatura o arte de viajeros europeos a los letrados argentinos. Tal vez la necesidad que los argentinos manifiestan de ser leídos (traducidos) en Europa sea un gesto bien aprendido en la lectura de los extranjeros que llegaron a Buenos Aires. Las notas a *La cautiva* y las partes del *Facundo* que se comentan (podríamos decir *se glosan*) en la *Revue de Deux Mondes* (el baqueano, el rastreador, el gaucho malo, el cantor) son la traducción del campo para el mundo.²³¹ Y en ese flujo de traducciones, no es raro que la quemazón

²²⁹Esteban Echeverría, "Advertencia" a las *Rimas*, en *Obras completas de Esteban Echeverría*, tomo V, 1874, p. 143.

²³⁰Carta de Domingo F. Sarmiento a Esteban Echeverría, Río de Janeiro, 20 de febrero de 1846, en Alberto Palcos, *Echeverría y la democracia argentina*, p. 202. Ya citamos la edición de *La Cautiva* que incluye dibujos de Rugendas sobre el malón (cf. nota 167 de la Primera parte).

²³¹En sus notas al pie de *La Cautiva* Echeverría también había echado mano de la analogía árabe (como sabía o intuía ya Marcos Sastre, cf. nota 174 de la Segunda parte), al comparar al

del pajonal por el que se arrastran María y Brian en la séptima parte de *La cautiva* se deje ver como un terreno incandescente de rojos, anaranjados y amarillos fuego como los incendios de Turner.²³² O como los pajonales que los soldados de Rosas iban quemando al tiempo que el Ejército Grande que avanzaba contra él se acercaba a Buenos Aires; en este caso, es Sarmiento el que pintará "toda esta escena nocturna alumbrada a lo lejos por el fuego del incendio eterno de la Pampa, que nos venía precediendo, como aquella columna ignea que dirigía las marchas de los hebreos en el desierto".²³³

ombú con las palmeras de los arenales de Arabia. Con la ciudad todavía funciona al revés: la capital cultural de la Argentina del siglo XIX no deja de ser una traducción del modelo europeo.

²³²La forma en que entra la naturaleza en el romanticismo argentino es la del sublime. Lo que se incorpora es la ferocidad de la naturaleza, lo que no le permite reconciliarse con ella (como vimos en la nota 40 de esta parte), pero sí explotarla estéticamente, con gran rendimiento.

²³³Sarmiento, *Campaña*, p. 184.

3. La Odisea de la pampa

I Saudosismo

"Sôbolos rios que vão
Por Babilônia, me achei,
Onde sentado chorei
As lembranças de Sião
E quanto nela passei.//
Ali, o rio corrente
De meus olhos foi manado;
E, tudo bem comparado,
Babilônia ao mal presente,
Sião ao tempo passado.//
Ali, lembranças contentes
Na alma se representaram;
E minhas cousas ausentes
Se fizeram tão presentes
Como se nunca passaram.
[...]
Eu, que estas cousas senti
Na alma, de mágoas tão cheia,
Como dirá, respondi,
Quem alheio está de si
Doce canto em terra alheia?
[...]

Esta redondilla de Luís Vaz de Camões, titulada "Babel e Sião", es evidentemente un reescritura de la *Elegia de miseris exilii*, el salmo 136 ("Super flumina Babylonis illic sedimus et flevimus, cum recordaremur sion"): el *Super flumina Babylonis*, paradigma de los cantos del exilio.²³⁴ Nabucodonosor destruye el Templo de Sion-Jerusalem y lleva a las tierras de Babilonia, cautivo y al exilio, al pueblo judío. En *The Interpreter's Dictionary of the Bible*, se dice que "Babilonia, en retrospectiva, representaba tanto el lugar como el tiempo de este exilio" del pueblo judío forzado a emigrar a esa ciudad, abandonando Sion-

²³⁴Luís de Camões, "Babel e Sião", en *Obras escolhidas*, com prefácio e notas do prof. Hernâni Cidade, Volume I, Redondilhas e sonetos, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 2ª ed., 1954, pp. 101-110.

Jerusalem.²³⁵ Al lado de los ríos que se mencionan en el primer verso, en Babilonia, que representa entonces para siempre la tierra y el tiempo del exilio, el pueblo hebreo no podía cantar, porque

"Junto a los ríos de Babilonia
allá nos sentábamos y llorábamos
acordándonos de Sion;
de los sauces del lugar
habíamos colgado nuestras arpas.
Y nuestros carceleros nos pedían canciones,
nuestros captosres nos pedían alegría.
Cantadnos un cántico de Sion, nos dijeron.
¿Cómo cantar los cantos de Yahveh en tierra extraña?"²³⁶

Los argentinos tendrán sus variaciones del *Super flumina* sobre las costas de la Banda Oriental —en la otra orilla del río púrpura—, o sobre las playas del Atlántico tropical o del furibundo Pacífico. En la "provincia nómada" de la que hablara Alberdi, en ese "país argentino flotante, que se llamó emigración", en su Babilonia —el "*locus horrendus*" que es el exilio—,²³⁷ también lloran los recuerdos de la amada Sion, tierra perdida, ahora rosista, espacio de la pasada felicidad. Y es allí donde entonan "un sentido y lacrimoso hossan in excelsis et in terra pax hominibus, etc., etc.", y se preguntan, ya escépticos, como el veterano ex gobernador de Catamarca que había sido amigo de la madre de Alberdi, Miguel Díaz de la Peña, ejemplo de uno de los exilios antirrosistas más extensos: "¿Si acabará nuestro indeterminado cautiverio? ¿Si volveremos a ver la amada cumbre de Sion y entonaremos a Jehová dulces cantos?". Evidentemente, a todos los conmueve el mismo imaginario: Echeverría, en su invocación a los jóvenes de su patria, también ha dicho: "Errantes y proscriptos andamos como la prole de Israel en busca de la tierra prometida".²³⁸

²³⁵*The Interpreter's Dictionary of the Bible*, 4 vol. NY-Nashville, Abingdon Press, 1962 (subrayado nuestro).

²³⁶Salmo 136, que Idea Vilariño, la traductora de la versión cuyo fragmento cito numera como 137 (Idea Vilariño, *Los salmos*, Montevideo, Ediciones del Partenón, 1974, p. 43). Para otras vinculaciones del salmo con el exilio portugués, cf. Carlos Ascenso André, "When the roots become the song: exiled poets and poetry of exile in the Portuguese Renaissance".

²³⁷Alberdi, *Mi vida privada*, p. 61 y 28. Tomo la idea del exilio como *locus horrendus* de Carlos Ascenso André, "When the roots become the song", p. 83.

²³⁸Carta de Miguel Díaz de la Peña a Juan María Gutiérrez, Guaranda, 22 de agosto de 1851, *Archivo JMG*, tomo II, p. 116; y Esteban Echeverría, *Dogma socialista*, p. 101, respectivamente. Díaz de la Peña, que murió en Bolivia, es un personaje interesante y lúcido. La carta que cito,

Que não parece razão
Nem parece cousa idônea
Por abrandar a paixão,
Que cantasse em Babilônia
As cantigas de Sião.

[...]

E se eu cantar quiser,
Em Babilônia sujeito,
Hierusalém, sem te ver,
A voz, quando a mover,
Se me congele no peito,

maldice la redondilla de Camões, poeta que también alimenta el imaginario del romanticismo argentino.

Iniciador del movimiento, el libro de poemas *Los consuelos* —de Echeverría— exhibe, junto con epígrafes del infaltable Byron o de Chateaubriand, otros de Luís Vaz de Camões, que si obviamente no es romántico, a ese movimiento estético le resulta particularmente afín. Así, puede aparecer Camões en la poesía "Adiós en el mar", en relación con la partida de un barco ("Se parte as velas dando"), o en "A María" en referencia al infortunio del errante ("A fortuna me traz peregrinando,/ novos trabalhos vendo e novos danos"), del mismo modo en que aparece un "Fare thee well..." de Byron en la composición "Lara o la partida".

que podríamos titular *Super flumina Babylonis*, condensa —como en un gracioso, inteligente y franco compendio— varias de las cuestiones que conciernen al destierro y que ya han sido tratadas en esta tesis, como la alusión al salmo, que acabamos de ver, o la comparación entre Tucumán y el Edén; pero lo más interesante es que en ella, furioso pero ocurrente, Díaz de la Peña elige dos figuras representativas del rosismo para descargarse: "¡Pedro Angeli y el diplomático *jodón*, Guido, son dos entidades que merecen ser colgadas de las mandíbulas en un gancho de la picota: el primero ha tocado la arpa [sic] imitando a su paisano Nerón mientras ha ardido el fuego que él ha soplado y consumido un inocente pueblo; el segundo, enano ridículo, neutro en la voz, neutro en la política, neutro en el saber, avaro, vil adulator, cuán bien ha merecido los huevos podridos con que lo saludó su amo alguna vez! Si Rosas ahorcase a estos dos al terminar su dictadura, habría hecho la completa vindicta de los pueblos argentinos" (pp. 116-117, subrayado en el original). Ante la inminencia del triunfo sobre Rosas —noticia que ya sabe aunque todavía a fines de febrero del 52 no le haya llegado la confirmación— se preocupa por la formación de un cuerpo constituyente; y, no obstante considerarla "opinión poética", no descarta la posibilidad de que se reúna en Martín García, como propone Sarmiento en su *Argirópolis*; aunque cree firmemente que "el *rendez-vous* general de todos los emigrados" debe hacerse en Buenos Aires (carta de Miguel Díaz de la Peña a Juan María Gutiérrez, Guaranda, 29 de febrero de 1852, *Archivo JMG*, tomo II, p. 123).

Jorge Luis Borges —a despecho de su admiración por Camões y considerando hechos aparentes— apuntó: "los escritores de Portugal no influyen en otras naciones".²³⁹ Eso que Borges dijo sobre la literatura portuguesa puede desmentirse fácilmente. Sólo la falta de atención (o la hiperbólica *boutade* de Borges) es responsable de ese malentendido. Rescatar el pensamiento literario de Portugal es una manera de repensar su posición en el mundo de las ideas. Con la indagación de algunos puntos de la producción portuguesa (como en el caso de Flinto Elysio, Almeida Garrett o Camões), intento recuperar aquello de lo que el propio Borges habló y que hace —entre otras cosas— que la literatura portuguesa sea tan interesante: "su anhelo de maravilla, su nostalgia, su afición por la melancolía".

Por eso quiero detenerme en el poema de Echeverría que más influenciado resulta por la dicción camoesiana. Encabezado por un epígrafe: "Melodía sonora, e concertada,/suave a letra, angélica a soada"); e incluido en *Rimas* (el mismo libro que *La Cautiva*), "La ausencia" parece una verdadera *imitación* (en el sentido del subgénero poético) de la "Volta" del poeta portugués:

"Fuese el hechizo
Del alma mía,
Y mi alegría
Se fue también:
En un instante
Todo he perdido,
¿Dónde te has ido
Mi amado bien?"//
[...]
Doquiera llevo
Mis tristes ojos,
Hallo despojos
Del dulce amor;
Doquier vestigios
De fugaz gloria,
Cuya memoria

²³⁹Jorge Luis Borges sobre literatura de Portugal, en Enciclopedia Jackson.

Me da dolor.// [...]”²⁴⁰

En todo resuena la composición que sigue:

"MOTE ALHEIO

Saudade minha

Quando vos veria?

VOLTAS

Este tempo vão,

esta vida escassa,

Pera todos passa,

Só pera mim não.

Os dias se vão

Sem ver este dia

quando vos veria.//

Verde est a mudança

se está bem perdida

em tã curta vida

Tão longa esperança!

se este bem te alcança,

tudo sofreria,

Quando vos veria.//

Saudosa dor,

Eu bem vos entendo;

Mas não me defendo,

porque ofendo Amor.

Se fôsseis maior,

em maior valia

vos estimaria.//

Minha saudade,

Caro penhor meu,

a quem direi eu

tamanho verdade?

Na minha vontade,

de noite e de dia

²⁴⁰Esteban Echeverría, "La ausencia", que integra junto con otras seis composiciones las "Canciones" del libro *Rimas, Obras Completas*, p. 754.

Sempre vos teria".²⁴¹

Cuando Carolina de Michaëllis aborda el estudio de los amores de Inês de Castro con el príncipe Pedro, se preocupa por el origen —si español o portugués— de las "voltas" y propone que "a Volta portuguesa, aplicada por Vélez de Guevara a Inês de Castro [en *Reinar después de morir*], é obra de Camões", en alusión a la canción *Saudade minha quando vos veria*:

"De há muito eu conhecia o Distico velho e popular que dá ao «bem» ausente o nome carinhoso, triste e doce de «*Saudade minha*» expressando em seguida todos os dissabores da ausência na breve pergunta «*Quando te veria?*» muito singelo, mas ainda assim quintaessência, alfa e ômega, de todos os suspiros nostálgicos. [...] Cá e lá, já em fins do século XVI, a *Saudade* era considerada quase como filosofia ou religião nacional.²⁴²

En *A saudade Portuguesa*, libro de capital importancia para el estudio de la *saudade*, la especialista en temas lusitanos desacredita los chovinismos que llevan a negar la existencia del concepto en otras lenguas que no sean la portuguesa, y recoge las voces españolas que se asocian con el mismo, si bien reconoce que su alcance (y la frecuencia de su uso) no abarca lo que el término en portugués, que mantiene un halo de misterio que lo hace insondable. Así, los términos "saudade" y "soledad" ("*so-e-dade so-i-dade su-i-dade*") tienen ineludibles conexiones con el aislamiento, pero también con la salud o la salvación (*sa[!]judade*) (*A saudade Portuguesa*, pp. 44-45).

Entre las incontables posibles definiciones, puede leerse que la *saudade* es la "mágoa complexa da saudade: a lembrança de se haver gozado em tempos passados, que não voltam mais; a pena de não gozar no presente, ou de

²⁴¹Luis de Camões, "Saudade minha", *Obras completas, com prefácio e notas do Prof. Hernâni Cidade*. Volume I, *Redondilhas e sonetos*. Lisboa, Livraria Sá da Costa (Coleção Clássicos Sá da Costa), 2ª edição, 1954, p.13-14.

²⁴²Carolina Michaëllis de Vasconcellos, *A Saudade Portuguesa. Divagações Filológicas e Literar-Históricas em Volta de Inês de Castro e do Cantar Velho «Saudade minha — ¿Quando te veria?»*, 2ª edição revista e acrescentada, Porto-Lisboa-Rio de Janeiro, Renascença Portuguesa, 1922, p.135 y pp. 34-36, respectivamente. Se lee en *Reinar después de morir*, de Luis Vélez de Guevara: INES:/ Diga el pensamiento/ pues sólo él lo siente,/ adorado ausente,/lo que de vos siento;/ mi pena y tormento/ se trueque/ en contento/con dulce porfía:/ *Saúde minha/ quando vos veria?*/ Canta Violante:/ Minha saudade,/ caro penhor meu,/ a quem direi eu/ tamanha verdade?/ Na minha vontade de noite e de dia/ sempre vos veria/ Saudade minha/ quando vos veria? (enVélez de Guevara, *Reinar después de morir*, en *Reinar después de morir y El diablo está en Cantillana*, Espasa Calpe, 1948, p. 28 y en Carolina Michaelis, *A Saudade Portuguesa*, pp. 26-27.

só gozar na lembrança; e o desejo e a esperança de no futuro tornar ao estado antigo de felicidade" (*A saudade Portuguesa*, p. 39). Aunque Michaelis sucumbe —y nosotros con ella— al placer de citar la síntesis de D. Francisco Manuel de Melo:

"E pois parece que lhes toca mais aos portugueses do que a outra nação do mundo o dar-lhe conta desta *generosa paixão*, a quem somente nós sabemos o nome, chamando-lhe *Saudade*. [...] *Amor e Ausência* são os pais da saudade, e como nosso natural é entre as mais nações conhecido por amoroso, e nossas dilatadas viagens ocasionam as maiores ausências, daí vem que donde se acha muito amor e ausência larga, as saudades sejam mais certas, e esta foi sem falta a razão porque entre nós habitassem como sem seu natural centro" (*A saudade Portuguesa*, pp. 40-41).

Creo que otro texto clásico de la bibliografía sobre la saudade lusitana, *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*, de Eduardo Lourenço, no alcanza —pese a su fama— la lucidez poética del de Michaelis, pero es necesario destacar que incorpora —fundamentalmente con Camões y Garrett— la vertiente política y patria que también abarca el término, fundamental para el caso de los románticos americanos.²⁴³

En el caso del Brasil, junto con la *saudade*, en las composiciones de los románticos se construye un espacio del deseo, que se conforma como paisaje nacional. Así, en "O dia 7 de setembro, em Paris", Domingos Gonçalves de Magalhães dispone los elementos, como bien señalan Antonio Candido y Flora Süssekind: *sabiás*, palmeras, olas, trópico, el poeta melancólico y la patria distante. Con esos mismos elementos, según los críticos brasileños, Antônio Gonçalves Dias compondrá, en su "Canção do exílio", la forma más excelsa.²⁴⁴

Ya en el primer libro de Gonçalves de Magalhães, de 1832, hay melancolía, que en 1836 se convertirá en *saudade*, en un visible aunque sutil proceso de nacionalización lingüística del *topos* que en aquella primera manifestación todavía está más emparentado con el romanticismo europeo, o

²⁴³Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa, publicações dom quixote, 1978.

²⁴⁴Cf. Flora Süssekind, "Brito Broca e o tema da volta à casa no romantismo", pp. 108-109. El artículo es un sintético e inspirado abordaje que traza un arco con escritores europeos y brasileños hasta el siglo XX.

incluso con el neoclasicismo.²⁴⁵ Porque hay notorios rasgos de neoclasicismo en el libro de 1832 (invocaciones a deidades griegas, por ejemplo, u odas pindáricas); lo que permite recordar que —como puede observarse también en el caso argentino— la celebración de la patria no es, claro, exclusiva del romanticismo. Lo que nos interesa señalar en este sentido es que con Gonçalves de Magalhães se daría, en su misma persona y trayectoria, el neoclasicismo y el romanticismo, que en los argentinos se da en dos generaciones separadas: de Juan Cruz Varela a Esteban Echeverría. O, si se quiere seguir la hipótesis de Gutiérrez de que en Varela habría ya un protorromanticismo, podríamos pensar —para el caso brasileño— en lo que iría del fundante (pero todavía tibio en su repercusión) primer romanticismo brasileño, al que pertenece Domingos Gonçalves de Magalhães, y el segundo y claramente celebrado movimiento romántico inaugurado por Antônio Gonçalves Dias. De todas maneras, considerada la obra de Gonçalves de Magalhães desde su recepción estrictamente contemporánea, es usual que lo comparen con su par argentino, Esteban Echeverría.²⁴⁶

De 1832 a 1836, Gonçalves de Magalhães avanza hacia una *póiesis* brasileña ligada a su forma lusitana. Los brasileños hacen, como los argentinos, su opción por Francia. Pero el énfasis que en las *Saudades* (segunda sección del libro de poemas de Gonçalves de Magalhães de 1836) el poeta pone, más que en separarse de Portugal, en acercarse a Francia (lo que se profundizará en el ensayo de *Nitheroy*, invirtiendo las prioridades) no puede borrar las buenas relaciones que ya se han tramado en los *Suspiros* (la primera parte del texto) con la cultura lusitana. Será ahora en la *saudade* trabajada en las *Saudades* donde se encuentre la religación del Brasil con Portugal; y, dentro de ella, las modalidades propias —pero ya no antagónicas— que el brasileño encuentra para su propia patria, a diferencia de los argentinos, a quienes España los incomoda de modo más radical.

²⁴⁵*Poesias de D.J.G. de Magalhaens*, Rio de Janeiro, Typographia de R. Ogier, 1832.

²⁴⁶En la despedida a Araújo Porto-Alegre, Gonçalves de Magalhães llama a su amigo el "David Brasilio", en evidente referencia al pintor de Napoleón, señalando un posible equivalente —aunque probablemente menos voluntario— a la declaración de Esteban Echeverría, quien al salir hacia Europa, en los papeles de aduana, anota "comerciante" y, al volver, se define como "escritor". Araújo se iría así, clásico, para volver romántico; o mejor: para devenir el pintor del romanticismo brasileño (no olvidemos, además, que Echeverría aprendió a ser romántico estudiando versificación española en su viaje a Europa).

Si, como vimos, el viaje de Gonçalves de Magalhães no se ajusta al exilio como figura legal y política, sí le permite experimentar el amargo sabor de la *saudade*. Y con ella conforma (o a partir de ella conforma) el universo que todo poeta romántico debe conseguirse. Así, creo que la de Gonçalves de Magalhães es, por momentos, una nostalgia voluntariosa, trabajada por prepotencia de trabajo romántico. Porque, si aceptamos lo que en los propios poemas se sostiene respecto de la voluntad del viaje a Europa como forma de aprendizaje de un joven poeta, suenan exageradas los brotes de nostalgia que le hacen negar los goces que el contacto directo con la cultura europea que ha ido voluntariamente a buscar ciertamente le proporcionan, al decir que

"Ausente do saudoso, pátrio ninho,
Em regiões tão mortas,
Sem encantos pra mim, sem atractivos,
Gela-se o estro ao peregrino vate."²⁴⁷

Este peregrino coquetea con los tópicos del recetario romántico y los fuerza para que entren en sus composiciones. Así, no faltan las tempestades como no falta el viaje y el deambular por ciudades *como si fuera* un exilio, así como no faltan los paisajes (incluido el clásico canto a los Alpes, deudor de Rousseau), o los cementerios y las ruinas de las que habláramos a propósito de los *Suspiros*.

"Longe da Pátria o viajor saudoso
Bem raras vezes o prazer encontra.
De cidade em cidade andando tenho,
Reinos atravessei, cantões, e vilas,
Vinguei gelados Alpes e Apeninos,
Vales descí sombríos, subí torres,
Sempre co' a Pátria minha na lembrança;
Como a andorinha, que de tecto em tecto
Salta, sem que se esqueça de seu ninho.
Tudo da Pátria a idéia me revive,
Mas nada me consola;
Em parte alguma não achei ainda
Um coração de Pai, de Mãe, de amigo,

²⁴⁷Domingos Gonçalves de Magalhães, "O dia 7 de setembro, em Paris", *Suspiros poéticos e saudades*, p. 314.

Que, vendo-me partir, pezar sentisse,
E ao menos me dicesse: —Deos te guie."²⁴⁸

La construcción de la *saudade* de estos textos se trama con la construcción de una *idea, figura o figuración de exilio*. Por eso, en su definitiva despedida de París, Gonçalves de Magalhães va a hacer referencia a la "lira de mi exilio". Pero si el sentimiento nacional de los *Suspiros Poéticos e saudades* se entronca con la vertiente universal de la estética romántica, las *Saudades* en particular intensifican la forma más doméstica de la ausencia: aparecen la casa y la familia. Porque la *saudade* es, muchas veces, el sentimiento de la falta de la madre, del padre, del hermano, *más acá* de las grandilocuentes celebraciones patrióticas. Lamentos en menor escala, dolor profundo que —lo dijimos en la Tercera parte— fue leído por Antonio Candido como "o tom de menino manhoso longe da mãe", pero que permiten recuperar, en su forma casi pura, otra de las modalidades de la *saudade*, que no obligatoriamente es la de la patria.

De esas saudades y endechas universales se ha ocupado Esteban Echeverría, el poeta nacional de la Argentina del momento, desde antes de que los escritores argentinos se configuraran como desterrados. Por eso, melancólico como un cuadro de Rembrandt, para nombrar sólo un emergente de la serie posible, pocos escritores más apesadumbrados que Echeverría, que insistía de todos modos en cantar sus personales —y universales, humanas— cuitas, a contrapelo de los reclamos más *políticos* de la militancia en la "provincia semoviente". Y en el fragmento de un poema inconcluso que festejaría Rugendas, dedicado a su guitarra, el argentino había escrito:

"Tú que de un peregrino
El desierto camino
Supiste acompañar,
Ven, mi dulce instrumento
Que la congoja siento
Al corazón bajar".

Echeverría, el cantor y guitarrero que figura en relación con una de las tipologías del *Facundo*, morirá triste, solitario y exiliado.²⁴⁹ El entierro del Lamartine

²⁴⁸Domingos Gonçalves de Magalhães, "O gênio e a música", *Suspiros poéticos e saudades*, p. 341.

²⁴⁹Esteban Echeverría, "A mi guitarra", en *Obras completas*, p. 800. El poema está fechado el 27 de noviembre de 1831. La bibliografía sobre el tema de la melancolía es ciertamente abundante, por lo que sólo indicamos unos pocos ejemplos: Richard Burton, *The anatomy of melancholy*, 3 vol., Everyman's Library, London-NY, 1961; Raymond Klibansky, Erwin Panofsky,

argentino fue costeado por el gobierno de Montevideo y sus restos fueron depositados en el sepulcro de una familia oribista desterrada de la ciudad. Al retornar, los Echenique removieron los huesos que encontraron y cuyo origen desconocían, perdiéndose así los restos de Echeverría.²⁵⁰

Recordemos que los desterrados temían, como una de las más penosas situaciones, morir en el exilio y que sus restos descansaran en tierra extranjera. El deseo era sí no vivir, al menos, morir en la Patria. También desearon, bajo la forma de una maldición, que América no fuera la última morada de los restos de Rosas, y al sol de Mayo le prometen: "que entonces de ese Rosas que te abomina tanto, / ni el polvo de sus huesos la América tendrá",²⁵¹ imprecación que se volvió vaticinio y duró cien años, hasta la repatriación de los restos en 1989. A Esteban Echeverría le tocó lo peor: morir en el desamparo del extranjero y que ni sus huesos tuvieran la oportunidad de volver. No es una tumba sin nombre, sino un nombre sin tumba.

II *Indagações*

En diciembre de 1844, desde Montevideo, y en carta a Juan María Gutiérrez, que está en el Brasil, Echeverría le encomendaba una misión:

"En el N° 10 de la *Minerva Brasiliense* hay un artículo sobre la literatura argentina que debe llevar a Chile y publicarlo. [...] Procure relacionarse con el autor de ese artículo y estimularle a continuar sus *indagações*. Nos conviene mucho el juicio (que no puede ser sino imparcial) de los extranjeros. Es el modo de confundir a los envidiosos y a los pandilleros.

El autor de este artículo manifiesta buen criterio literario, y un conocimiento poco común, aun entre nosotros, de la literatura

Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Alianza editorial, Madrid, 1991; Sanford Budick, "Rembrandt's and Freud's «Gerusalemme Liberata», en *Social Research*, volume 58 N° 1, New Cork, Spring 1991; Giorgio Agambem, "Los fantasmas de Eros", en *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-textos, 2001.

²⁵⁰Estos datos son proporcionados por Alberto Palcos, quien los halló en una libreta del Archivo Gutiérrez de la Biblioteca del Congreso de la Nación, donde el albacea del poeta reproduce el testimonio de Vicente Fidel López, que da fe del hecho. Cf. Alberto Palcos, *Echeverría y la democracia argentina*, pp. 148-149.

²⁵¹José Mármol, "A Rosas. El 25 de mayo de 1843", en *Poesías completas*, p. 291.

argentina. ¿Por qué [Rivera] Indarte no reproduce ese artículo? Me honra demasiado y eso lo mortifica".²⁵²

Echeverría alaba —con no poco interés personal— las *Indagações sobre la literatura argentina contemporânea*, el artículo de Joaquim Norberto de Souza Silva que lo ubica como el iniciador del romanticismo en el Plata. No es extraño que, a colación, le informe a Gutiérrez:

"Voy a ocuparme pronto de una *Mirada retrospectiva* sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 30 en adelante. Precisamos inventariar lo hecho para saber dónde estamos y quiénes han sido los operarios. No creo haya otros nombres que los de nuestra *gente*. Veremos qué dirá la *otra*. Se quedará con la boca abierta (p. 291, subrayado en el original)."

Un mes después, desde Río, la respuesta de Gutiérrez trae a la escena un nuevo proyecto de organización:

"Yo [dice Gutiérrez] me propongo publicar donde pueda mis estudios sobre nuestra literatura; los poetas de mi patria, así como los guerreros de la independencia, son mis héroes, mis amores, mis *lares*, y he de hacer cuanto pueda por su gloria. [...]

Escribame siempre, dándome cuenta de la marcha del pensamiento argentino dondequiera que usted se encuentre."²⁵³

Las *indagaciones* se vuelven imprescindibles. Es necesario recuperar, no perder el hilo del desarrollo del movimiento intelectual: sistematizar una literatura en germen es una misión patriótica.

En la mirada del extranjero (que intenta un orden), Echeverría encuentra —ante todo— la posibilidad de leerse desde el otro, recuperando una imagen de sí mismo. Y, a la vez, la oportunidad de difundir esa imagen de iniciador que se le adjudica (por eso se preocupa tanto por la difusión de ese artículo). Pero, en el cruce entre la gloria personal y el proyecto de una generación, la (o cierta) literatura argentina intenta ya no sólo producirse sino, también, organizarse.

Las *Indagações* de Joaquim Norberto —que fueron divulgadas en la Argentina en los años 1961 gracias al interés y al trabajo de Félix Weinberg, que se encargó de estudiarlas y editarlas— es un trabajo inaugural de verdadera

²⁵²Carta de Esteban Echeverría a Juan María Gutiérrez, Montevideo, 24 de diciembre de 1844, *Archivo JMG*, tomo I, p. 291.

²⁵³Carta de Juan María Gutiérrez a Esteban Echeverría, Río de Janeiro, 30 de enero de 1845, en *Archivo JMG*, tomo I, p. 293.

importancia, por ser el primer abordaje sistemático de la producción de nuestro país por parte del Brasil; pero adolece de cierta ligereza de tratamiento que, de todos modos, es usual en los bosquejos de la lengua y de la literatura a la que los romanticismos se abocan como tareas de formación, reconocimiento y establecimiento de literaturas nacionales propias o ajenas. Así, el tipo de tratamiento que Joaquim Norberto hace del panorama literario argentino no es tan diferente al que se percibe en su *Bosquejo da história da poesia brasileira*, que —aunque obviamente un poco más extenso— no deja de ser un texto breve. No se ocupa, como para el caso del Brasil, de la poesía colonial; y estudia particularmente a los poetas de la Revolución, pero —y eso llama la atención— después de —y junto a— Esteban de Luca, Vicente López y Planes, Bartolomé Hidalgo o Juan Cruz Varela, y antes de presentar a la estrella, que es Esteban Echeverría, Joaquim Norberto menciona a Florencio Varela, quien no sólo no se revelaría nunca como un gran poeta de su generación aunque haya versificado ocasionalmente, sino que al propio crítico brasileño tampoco le parece interesante lo poco que ha hecho en ese sentido.²⁵⁴ Mi conjetura es que el hecho de que Florencio Varela fuera un personaje conocido en el medio intelectual brasileño por haber residido allí le permitió entrar —injustamente— a ese parnaso. En contraposición, Joaquim Norberto se despacha a gusto contra el hermano de Florencio, el más alabado de los poetas de la generación rivadaviana que los jóvenes del 37 no hacen más que rescatar. Tal vez el mayor pecado del Filinto argentino haya sido lanzar críticas feroces al Brasil (no olvidemos que fue el cantor de la guerra contra el Imperio), que el crítico brasileño no deja de señalar. Así, para Joaquim Norberto, Juan Cruz Varela es mediocre, trivial, prosaico, "el más digno de censura", a quien la única justicia que le cabe es "la sombra del olvido". Pero, por suerte para el carioca, "Esteban Echeverría aparece como el crepúsculo de un bello día, tímido al principio ante las tinieblas de una larga noche [...]. Esteban Echeverría es el Magalhães argentino";²⁵⁵ y esa comparación, hecha por un romántico brasileño, encierra una verdadera alabanza y asegura que el público carioca, al que van dirigidas las *Indagações*, entienda el cambio que se produce en la literatura argentina,

²⁵⁴Podemos rescatar, eso sí, una escena interesante de inspiración estética que le sucede a Varela cuando está en la prisión de la Isla de Las Ratas, que está asociada con el influjo que produce en él el *Childe-Harold* de Byron, que veremos en la Conclusión.

²⁵⁵Joaquim Norberto de Souza Silva, *Indagações. sobre la literatura argentina contemporánea*, versión en castellano, en Félix Weinberg, *La literatura argentina vista por un crítico brasileño en 1844*, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 1961, p. 68

que encuentra con este poeta —como ellos mismos con el autor de los *Suspiros poéticos e saudades*— una forma americana de poesía.

Es el valor del gesto, más que el abordaje, lo rescatable en la mención de Echeverría. Porque el crítico promete un estudio más profundo que en esta ocasión no hace, y no menciona siquiera una obra de este escritor al que considera el motor de las "felices reformas [...] en la literatura de su patria". Intuitivo, Gutiérrez ya le había dicho a su amigo, antes de conseguir el artículo de la *Minerva* pero respecto de él: "no puedo persuadirme de que sea exacto, aunque se haga justicia a algunos de nuestros escritores".²⁵⁶ Y, acaparador, al mes resuelve que "el mejor medio era escribir *unos apuntes* sobre el mismo asunto para llenar vacíos y rectificar juicios equivocados de que abundaba la *Minerva*, dedicándolos al autor del artículo".²⁵⁷ A continuación cuenta el modo en que se vinculó personalmente con Joaquim Norberto (persona que le pareció agradabilísima), y —lo que evidencia que el ánimo no era pendenciero de todas formas— cómo éste está traduciendo el texto de Gutiérrez al portugués para que sea publicado. No podía ser de otro modo, aunque al principio Gutiérrez parecía haber tomado el artículo del brasileño como una provocación (que obviamente no era): el argentino es moderado por naturaleza. Todo lo contrario de su amigo Echeverría que, frecuentemente poco cuidadoso (actitud que suele recriminarle el ecuaníme Juan María), celebra el tono impugnador del texto de Joaquim Norberto, que dice lo que ellos —o al menos él— no pueden pero desean decir.²⁵⁸

Lo más llamativo, aunque no extraño, es que Gutiérrez le aconseja a Echeverría el envío de sus libros para que el crítico brasileño los lea, ya que

²⁵⁶Carta de Juan María Gutiérrez a Esteban Echeverría, Río de Janeiro, 30 de enero de 1845, *Archivo JMG*, tomo I, p. 293.

²⁵⁷Carta de Juan María Gutiérrez a Esteban Echeverría, Río de Janeiro, 25 de febrero de 1845, *Archivo JMG*, tomo I, p. 294, subrayado en el original.

²⁵⁸Contiene [el artículo] además verdades que ninguno de nosotros se ha atrevido a proclamar por no herir a los que no han perdonado medios para desconceptuarnos; y entretanto si no se dice la verdad, la literatura no puede adelantar porque el pueblo no tiene criterio propio", se enoja el hurafío Echeverría en carta a Juan María Gutiérrez, Montevideo, 24 de diciembre de 1844, *Archivo JMG*, tomo I, p. 291. Es probable que Echeverría se refiera —seguramente entre otros— a Vicente López y Planes, porque a vuelta de correo, Gutiérrez lo reprende por "el palo que le ha dado a mi viejo López al juzgar su *Himno* [...]" (Juan María Gutiérrez a Esteban Echeverría, Río de Janeiro, 30 de enero de 1845, *Archivo JMG*, tomo I, p. 293). Ningún comentario parece merecerles en las cartas la inclusión, al final mismo del artículo, de los Documentos compilados por de Angelis que el brasileño considera, aunque sin mayor desarrollo, "de suma importancia" (Joaquim Norberto de Souza Silva, *Indagações*, p. 71).

tiene mucho interés en ellos.²⁵⁹ He ahí, entonces, el motivo del silencio, no sobre el poeta, pero sí sobre la obra del autor de *La Cautiva* en las *Indagações*, que revelan de este modo que el género (o al menos este texto particular del género) es —ante todo— una declaración de principios de quien acepta —al menos así parece— que le *indiquen* el nombre del iniciador.

III *Juventude progressista*

La comparación (la traducción cultural) que se establece entre Gonçalves de Magalhães y Echeverría se repite. La confirman Mármol, Varela, Gutiérrez. El que más la desarrolló, de todos modos, fue este último, el más prolijo en el análisis literario específico. Y es en el artículo que publicará sobre *A confederação dos tamoios*, de Gonçalves de Magalhães —texto fundamental en la obra del poeta e importante para la cultura brasileña aunque posterior a la época del exilio argentino antirrosista—, donde le dará carnadura a lo que en los otros escritos funcionaba como axioma.²⁶⁰

Fiel a su mandato didáctico y sistematizador, el crítico argentino hace una introducción teórica sobre la existencia y la posibilidad de una literatura americana que, buscando la originalidad que se asienta fundamentalmente en su paisaje, produzca algo diferente de Europa y propio de cada nación. Las ideas de Gutiérrez no salen de la nada, y él mismo se encarga —aunque no los mencione por su nombre— de recordar el llamamiento que tanto Ferdinand Denis como Almeida Garrett hicieron a los brasileños para que fueran genuinamente brasileños.²⁶¹ Historiador permanente de una joven literatura, Gutiérrez recuerda que fue el romanticismo el que les dio "color nacional o

²⁵⁹Carta de Juan María Gutiérrez a Esteban Echeverría, Río de Janeiro, 25 de febrero de 1845, *Archivo JMG*, tomo I, p.294.

²⁶⁰Gutiérrez incluye el artículo de 1856 en un libro que edita en 1860 y cuya versión revisada publica doce años más tarde en la *Revista del Río de la Plata*: "A confederação dos tamoios, poema por Domingo Gonçalves de Magalhães", en *Apuntes biográficos de escritores, oradores y hombres de Estado de la República Argentina*, Imprenta de Mayo, Buenos Aires, 1860; y "Un poema brasileiro. A confederação dos tamoios, poema por Domingo Gonçalves de Magalhães", en *Revista del Río de la Plata* N° 12, Buenos Aires, Casavalle, tomo III, 1872 (trabajo con la segunda versión).

²⁶¹Ya en 1844, desde el sur del Brasil, al resumir lo más interesante de la cultura lusitana en carta a Echeverría, destacaba al escritor portugués, cuyo poema sobre Camões le parecía "bellísimo" (carta de Juan María Gutiérrez a Esteban Echeverría, Porto Alegre, 7 de agosto de 1844, *Archivo JMG*, tomo I, p. 282).

indígena [sic] a las producciones de la fantasía". La historia puede resumirse rápidamente: Echeverría es el iniciador y *La cautiva*, el punto de partida. Similares caminos venían transitando las literaturas de ambas naciones. La mayor diferencia es que del lado brasileño el "Parnaso" no tuvo, como en la Argentina, el corte de la revolución. "Pero donde el sincronismo histórico entre una y otra literatura viene a ponerse de bulto es cuando se personifica en don Esteban Echeverría, y en el señor Magalhães" (p. 489). Los paralelos parecen abundar: la irrupción de ambos fue (gratamente) inesperada, lo que señala su originalidad; ambos cantaron melancolías lamartinianas en *Suspiros poéticos e saudades* y en *Los consuelos*; ambos resucitaron después de que sus almas estuvieran a punto de naufragar; ambos tuvieron acción política (le cupo al brasileño actuar en la "pacificación" del Río Grande); y *A conferação dos Tamoios* es tomada como *La cautiva carioca*: "poesía verdaderamente original y americana", con sello propio, y que no imita a los Natchez (p. 501).²⁶² Pero hay algo, fundamental, que los diferencia(ba): Gonçalves de Magalhães dedica su poema a Pedro II; y lo que podría ser considerado actitud servil Gutiérrez lo defiende como "la noble acción de un ciudadano libre pero agradecido" que celebra con ese gesto el impulso al desarrollo de las artes que ha propiciado el emperador. Recordemos que no es la primera vez que el argentino disculpa un ademán cortesano: ya lo había hecho para justificar a su amigo Rivera Indarte. Pero, al margen de la apreciación poco crítica respecto de los aduladores de los monarcas, es evidente que vuelve a jugarse en este caso un tema que desveló a los escritores argentinos del momento: la (buena) relación entre el letrado y el poder, que les envidiaban a los brasileños. Por eso, en la contraposición, Gutiérrez lamenta:

"Nuestro Echeverría hubiera buscado en vano (en su tiempo) en toda la extensión que abarca en América el habla española, un magistrado protector de la instrucción, respetuoso por la dignidad del hombre, a quien manifestarle su gratitud de patriota asociando su nombre duradero de poeta al del mandatario digno de estima y de fama. Hubiérale buscado sin fruto" (p. 493).

²⁶²Que no sea una imitación es un punto de importancia en los romanticismos en general, incluidos los europeos. Imposible no hacer series de imitaciones y copias o, en el mejor de los casos, de traducciones o versiones: por ejemplo, Gutiérrez propone una comparación evidente pero interesante: relaciona al *sabiá* con el ruiñeñor (aunque no lo mencione a Keats). Agreguemos que, en la Argentina, aunque más agorero y poco identificado con las cuitas del poeta, aparecerá el yajá.

No es infrecuente que Gutiérrez arme constelaciones americanas, como cuando compara la *Argia* de Juan Cruz Varela con *Sila*, del mexicano exiliado en los Estados Unidos, José María Heredia. Esto es importante, porque hay una visión solidaria con el nuevo mundo y porque no considera como aisladas las producciones nacionales. La puesta en relación resulta fructífera. Sobre todo para difundir y conectar la producción intelectual de los países americanos. Creo que es el exilio uno de los focos que permiten hermanar. Programático, su deseo de pensar comparativamente las producciones de América le sirve para resaltar, en muchos casos, la singularidad argentina; pero también revela que Gutiérrez tiene un modo de pensamiento completo y complejo (por lo tramado) para el abordaje de la literatura.²⁶³

Estudioso y entusiasta, Gutiérrez había adelantado su interés por el movimiento intelectual brasileño mucho antes de que fuera siquiera remota la posibilidad de vivir en ese país. A sus inquietudes responde un lastimero Florencio Varela que lamenta no poder satisfacerlas como se debe porque la escasez de dinero, la distancia entre su casa y la ciudad y la consecuente falta de relaciones le impide tener una idea acabada de lo que sucede en tierra tropical, no obstante lo cual descarta la existencia de un movimiento poético y destaca entre los personajes de valía una mezcla de letrados y funcionarios de la corona: Bernardo Pereira de Vasconcelos, senador del imperio, famoso por los adelantos y progresos que impulsó y por su parálisis, como casi todos los argentinos señalaron; el Cónego José Feliciano Fernandes Pinheiro, vizconde de São Leopoldo, presidente del Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro; y el Cónego Januário Barbosa, secretario perpetuo y bibliotecario del Instituto Histórico y Geográfico, responsable del *Parnaso Brasileiro* (1829-1831), primera compilación de poesías de autores de su nación. A Gonçalves de Magalhães Florencio Varela no lo menciona, tal vez por considerarlo entre los pésimos poetas. Gutiérrez, por su parte, frecuentará al Echeverría brasileño en el sur, cuando éste se desempeñe como secretario de gobierno del duque de Caxias; así como también tratará al vizconde de São Leopoldo.

Por su parte, con el escritor brasileño de mayor prestigio intimó un hombre ligado al rosismo, como ya hemos visto: fue Carlos Guido Spano quien se relacionó con Antônio Gonçalves Dias. Hacia en 1847, Gonçalves Dias publica sus *Primeiros cantos*, donde incluye la famosa poesía sobre el exilio y se

²⁶³Eso se pone bien de manifiesto en la parte XXV de su *Estudio sobre Juan Cruz Varela*.

convertirá en el verdadero poeta del (segundo) romanticismo brasileño. Con un talento que su precursor no llegó a tener, su nombre se uniría en la historia de la literatura brasileña al de su par en la novela: José de Alencar. Recuerda el hijo del representante de Rosas:

"A no mediar la retirada de la Legación Argentina, me habría tocado el honor de ser yo quien suscribiese el prólogo, que según mutuo concierto debía llevar la preciosa colección de poesías *Ultimos cantos* del laureado poeta brasileño Antônio Gonçalves Dias, trabajo extenso ya concluido, mereciendo la aprobación de tan ilustre amigo. Ya antes había cooperado con palabras de caluroso estímulo a la publicación de las poesías de los literatos portugueses Emilio Augusto Zaluar y Juan de Aboim (con quien más tarde me encontré en Lisboa), habiéndolo hecho ambos constar expresivamente en sus libros".²⁶⁴

En su *Juventude progressista do Rio de Janeiro*, José Mármol suma otro nombre: aunque trace el paralelo de rigor entre los pioneros Echeverría y Gonçalves de Magalhães, sus simpatías lo llevan a destacar a Araújo Porto Alegre, no tanto por su talento sino porque —a pesar de no tener muchas aspiraciones como escritor— el argentino ve en sus *Brasilianas* un producto genuinamente local.²⁶⁵ El elogio a Araújo no es un gesto aislado, como vimos al analizar una nota al pie del *Peregrino* en que se lo reconocía como guía.

Pero lo que más le interesa a Mármol no es hacer un bosquejo histórico, como pueden hacerlo críticos como Joaquim Norberto o Gutiérrez, sino —más en sintonía con las producciones de contenido doctrinario— trazar un panorama ideológico del movimiento intelectual brasileño, excusa perfecta —en rigor— para reflexionar sobre el estado de las letras y su relación con el poder en América.²⁶⁶ Es lógico, por otro lado, porque sólo así se justifica que un extranjero publique ese texto en un medio brasileño. Los locales no esperan de él la

²⁶⁴Carlos Guido, *Carta Confidencial*, p. 36. Inmediatamente se detiene en su obra capital: la traducción al portugués de Lamartine, que comentamos en la Tercera parte. En el intercambio de cartas entre Zaluar y Guido Spano, que se publica como prólogo del libro de poesías del portugués, el argentino alude a una de las circunstancias que los hermanaba: "Distantes ambos de la tierra natal, la identidad de nuestra situación acerconos" (Carlos Guido Spano, *Ráfagas. Colaboración en la Prensa. Política, Literatura*, tomo I, Buenos Aires, Igon Hermanos editores, 1879, tomo I, p. 2).

²⁶⁵Cf. José Mármol, *Examen crítico de la juventud progresista del Río Janeyro*, p. 15.

²⁶⁶Sobre esas ideas nos detuvimos en la Introducción.

historia de la literatura que sus propios nacionales hacen mejor. Por eso, cuando Mármol vuelve a publicar el estudio sobre la *Juventude progressista do Rio de Janeiro*, pero en español y en Montevideo, el lector neófito, más que con la orientación que puede proporcionarle un cuadro de situación de escritores y obras (que es prácticamente nulo), se va a encontrar con lo único que le interesaba al peregrino argentino: con una arenga doctrinaria sobre el camino que debe seguir la intelectualidad americana, movimiento con el que —según su opinión— el Brasil monárquico debe empezar a contribuir activamente. Con una enunciación que recuerda el tono y algunos contenidos del *Fragmento preliminar al estudio del derecho* de Alberdi, o que reproducen el espíritu del *Código o declaración de los principios que constituyen la creencia social de la República Argentina* de la nueva generación, Mármol arenga a los brasileños²⁶⁷ con un llamado al juvenilismo, para marchar hacia el progreso, por medio de la asociación, la propagación de ideas por la prensa y la fraternidad americana para la revolución.

Por lo demás, se encarga de hacer una disquisición sobre los géneros y las posibilidades de surgimiento que éstos tendrían en el Brasil, para lo cual —como un iluminado— los guía: deben dedicarse a escribir novelas, que —es verdad— a América todavía le hacen falta. El mismo —ya lo sabemos— hará su propia contribución. Pero también les señala los temas de una novela americana: el indio, el gaucho (¡a los brasileños de la corte!), el *fazendeiro* (cosa que Manso parece haber intuido —o escuchado— muy bien) y la misteriosa mujer de las ciudades brasileñas que, cargada en su *cadeirinha* por esclavos, "es una reminiscencia Oriental", tópico romántico que evidentemente Mármol no lanza al azar.²⁶⁸

No hay dudas: las literaturas nacionales están cobrando forma. La sujeción colonialista debe terminar, no sólo en el ámbito político sino también en el intelectual. Es época de diseño de bosquejos, armados de parnasos, establecimiento de biografías o ensayos de historias de la literatura. Joaquim Norberto, como postula Candido, ha abonado todos los géneros de esta misión

²⁶⁷Y, por elevación, a América, en la que incluye a los argentinos, aunque éstos —por lo esclarecidos (piensa el autor)— van a la vanguardia.

²⁶⁸José Mármol, *Examen crítico*, p. 11. Ya vimos, en la Tercera parte, la lectura orientalista de la sociedad femenina de Río de Janeiro que hace en *Cantos del Peregrino*.

patriótica.²⁶⁹ Lo mismo podemos decir de nuestro crítico literario principal, Juan María Gutiérrez. Como analiza Paulo Arantes, en torno del concepto de "formación": Candido percibe en su famosa obra la fundamental importancia de esa línea media que constituye la primera generación romántica que reforma el gusto y da forma a un modo de funcionamiento sobre el cual puede contrastarse el valor de la renovación verdadera, con escritores como Gonçalves Dias.²⁷⁰

La palabra "bosquejo" expresa acertadamente la condición de un *ensayo*, modo experimental, escritura adecuada a un proceso de formación. Ese término, así como el sintagma "bosquejo histórico" es usual en la escritura crítica de Juan María Gutiérrez (y en su caso, como en el de otros románticos, prácticamente podríamos considerarlo un género, como se ve también en el caso de Joaquim Norberto o de Almeida Garrett). Es una forma de justificar ciertas desprolijidades de la investigación, que siempre supone una completud a la que se aspira pero que —en la práctica— es muy difícil de alcanzar.

Pero el género o el concepto desbordan los límites del movimiento de la primera mitad del siglo XIX, y en los años sesenta todavía seguirán teniendo vigencia para Gutiérrez, como se percibe en su *Bosquejo biográfico del general D. José de San Martín*. Porque la tarea de darle forma y entidad a una literatura nacional por medio de un trabajo de organización crítico-histórica continúa en pleno desarrollo y con la idea del bosquejo se traduce, además, la premura que esta tarea de conformación impone.²⁷¹ Gutiérrez ambiciona abarcarlo todo, pero sabe también que eso es imposible. Por eso hace referencia constante a los

²⁶⁹Ha reparado en esa percepción de Candido José Américo Miranda, en su introducción al *Bosquejo da história da poesia brasileira* de Joaquim Norberto, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1997, p. 11. Candido se ha ocupado particularmente del período y es interesante recordar que, explicando el recorte de su estudio sobre la formación de la literatura brasileña en la arcadia y el romanticismo, le comenta a Beatriz Sarlo: "Lo más importante para mí —enfatisa Candido— no es saber cuándo la literatura brasileña se convierte en brasileña, sino cuándo alcanza a ser una literatura: un conjunto de obras con función total" (en "Antonio Candido: para una crítica latinoamericana", *Punto de vista*, año 3, número 8, Buenos Aires, marzo-junio de 1980, p. 8). Analizamos, junto con Florencio Garramuño algunas ideas de Candido en Florencia Garramuño y Adriana Amante, "Partir de Candido": "Candido celebra que el comienzo de la formación de la literatura brasileña se haya dado con la práctica y el gusto neoclásicos, porque eso posibilitó la conformación de una «conciencia estética» más rigurosa respecto de la forma que lo que habría sido de haberse dado con el movimiento romántico que le sucedió (p. 104)".

²⁷⁰Cf. Paulo Arantes, "Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo", en Otilia Beatriz Fiori Arantes e Paulo Eduardo Arantes, *Sentido da formação. Três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*, Rio de Janeiro, Paz e terra, 1997, p. 45.

²⁷¹Gutiérrez se ve obligado a realizar a menudo "un bosquejo histórico, trazado ligeramente", para cubrir zonas desconocidas, inexploradas u olvidadas (cf. Juan María Gutiérrez, "La primera sociedad literaria", *Críticas y narraciones*, p. 87).

recortes que debe practicar por necesidad en la selección del objeto a cuyo estudio se aboca. Pero como ser un adelantado —en pleno 37 o en la Argentina posterior a Caseros— tiene su costo y sus imperativos y urgencias, muchas veces se ve obligado a publicar antes de que sus investigaciones estén lo suficientemente maduras, o sea, antes de su deseo. De ahí, las permanentes justificaciones, reescrituras o versiones de textos que ya había escrito o publicado.²⁷²

IV La América Poética

En un momento como el del romanticismo, en el que tanto las literaturas como sus historias están conformándose, y entre tantos movimientos y experimentaciones, cabe la posibilidad —también— de que se ensayen las historias de las literaturas como libros de viajes.²⁷³ Lo que planteo es que ciertas historias de las literaturas están concebidas (incluso, a menudo, escritas) como *travelogues* (o viceversa: algunos libros de viaje se piensan como historias de la literatura): así pueden abordarse *De l'Allemagne*, de Mme. de Staël, o la *América Poética*, de Juan María Gutiérrez,²⁷⁴ que si no historia, es una compilación que, al tiempo que reúne la producción estética, da noticias sobre la biografía y la obra de los poetas reunidos, como una forma de contribuir a la difusión —en el presente—, y la memoria —para el futuro—.

La *América Poética* es una "colección escogida de composiciones en verso escritas por americanos en el presente siglo" que se publica por entregas entre febrero de 1846 y fines de junio de 1847. Preparada por Juan María

²⁷²Otro concepto resulta afin al de "bosquejo", porque responde a necesidades similares: la "ojeada". No es otra cosa lo que escribió Echeverría para sistematizar el movimiento intelectual del Plata en el 37.

²⁷³Se están constituyendo ambas cosas (la literatura y la historia de la literatura) y cada movimiento de una repercutirá en la otra. La literatura nacional argentina (entendida como lo postulan los jóvenes del 37, como iniciándose con y por ellos) muchas veces se constituye como un acto voluntario de la historia de la literatura nacional que los mismos actores intelectuales están promoviendo. Como si algunos libros se escribieran para cumplir con lo que esa historia en ciernes está solicitando.

²⁷⁴No le da el mismo sentido que estoy planteando aquí, pero no puedo dejar de mencionar que Georges Van den Abbeele plantea la posibilidad de leer "la historia de la literatura [no las historias de la literatura o algunas historias de la literatura, como propongo yo] como un libro de viajes" (cf. *Travel as metaphor*, p. 131).

Gutiérrez, el armado y la organización de la antología se trama con las dificultades de la vida en el exilio.²⁷⁵

Si el epistolar, como ya propuse, es un género de pasaje, en la *América Poética* puede leerse otra forma de ese pasaje: en tanto cruce productivo de géneros, como condensación de diario de viajes, lírica e historia y crítica literaria, y como lo que es, que a menudo reúne todas esas condiciones: un *parnaso* literario. La *América Poética* puede ser pensada como una forma del diario de viajes dado que hay un mapa de la (de cierta) literatura americana que se conforma de manera peripatética (si con ese gesto puede ser condensado un pensamiento que se trama en el peregrinaje del exilio). Porque Gutiérrez arma esa colección en el deambular de su exilio, con las huellas que esa peripecia deja en el trabajo de compilación; recogiendo, además, textos de algunos errantes como él (el caso de Mármol tal vez sea el más revelador, pero en absoluto es el único), y pidiendo —por carta— los materiales que necesita para hacerlo. Por otro lado, en los epistolarios de los demás exiliados antirrosistas se pueden reconstruir otros caminos, otras andanzas de la colección de poesías: porque la *América Poética* circulará entre ellos, que esperarán su salida y se comentarán cada entrega como una forma de religarse: casi como un ritual que les compense la falta de patria.²⁷⁶

Pueden leerse en el epistolario del propio Gutiérrez los avances en la organización de ese *parnaso*, desde que a mediados de 1845 comienza a comentarles la idea a sus amigos más cercanos, quienes —sin excepción— no sólo la celebran sino que se ofrecen a colaborar (y cumplen) copiando composiciones propias o ajenas para enviarle al compilador, o consiguiendo las de poetas hispanoamericanos de mérito y aportando datos biobibliográficos; o se excusan como quien se lamenta de no poder hacer más porque las ocupaciones que tienen los absorben completamente, como hace el atareadísimo Florencio Varela: "quisiera, sobre todo, que Ud. me perdonase que no le ayude en su hermosa empresa de la América Poética; no puedo, no tengo un momento, no

²⁷⁵Recordemos el título de la compilación: *América Poética. Colección escogida de composiciones en verso escritas por americanos en el presente siglo. Parte lírica*. Fue editada en Valparaíso, por la Imprenta del Mercurio, en 1846.

²⁷⁶En una carta a Florencio Varela, Mariquita Sánchez le cuenta: "Hoy pienso comer las dos entregas de la América Poética que me mandará y Ud. haga lo mismo: muchacho que pida qué comer, tápele la boca con un cuaderno, con generosidad" (s/f, original en el Museo Mitre, en Clara Vilaseca, *Cartas de Mariquita Sánchez*, pp. 325-326).

me alcanza la vida para lo que tengo que hacer", lo que se revelará cierto cuando lo asesinen en marzo de 1848.²⁷⁷

El correo permite la circulación de material desde varios puntos de Hispanoamérica hacia Valparaíso, donde reside Gutiérrez, quien para la fecha vive en un buque escuela de guardiamarinas que él mismo dirige. Todos quieren estar en la *América Poética*, la antología que se convierte, entonces, en un espacio de consagración. Espacio virtual pero deseable, no sólo para los desterrados, sino también para los poetas americanos que quieren hacer circular su obra, dándose a conocer. El propio Gutiérrez se regocija con la idea: "Nunca los poetas americanos van a viajar más que esta vez y es preciso que salgan decentitos a la calle".²⁷⁸

Y si el parnaso es un seleccionado de nombres que obtienen con esto fama internacional, el único que se calla es el del editor, que ha resuelto seguir una regla que juzga conveniente: la de publicar "ocultando mi nombre", porque "para vivir feliz en el destierro es preciso pasarlo *ignorado*; si Ud. sale de Montevideo para alguna otra República sirvale esto de regla: cuanto mayor sea su mérito, más le morderán y le envenenarán la existencia".²⁷⁹ Esta actitud ya

²⁷⁷Carta de Florencio Varela a Juan María Gutiérrez, 19 de diciembre de 1846, en *Archivo JMG*, tomo II, p. 83. La amistad de Florencio Varela y Juan María Gutiérrez había pasado por un período de enfriamiento, que comentaremos en la Conclusión.

²⁷⁸Juan María Gutiérrez a Esteban Echeverría, Valparaíso, 16 de diciembre de 1845, *Archivo JMG*, tomo II, p. 35. Sarmiento le comenta a Gutiérrez la buena acogida que tuvo la idea del parnaso en el chileno Montt, que Gutiérrez agradece y que Sarmiento, "hábil cortesano" como se considera, vuelve a transmitir al ministro, de quien obtiene –además– este dato: "Me dijo con una seriedad imperturbable que un poeta (Chacón) había ido ex profeso a Valparaíso a solicitar de Ud. que lo admitiese en el areópago de los poetas americanos. Yo le insinué que el amor propio de cada tonto que haya desbastado palabras para hacer cosas de versos, sería el más activo colaborador que Ud. tendría en su obra; que a la primera entrega que hiciese circular por América, no quedaría poetastro ramplón que no exclamase: «¡Y yo! ¿Cómo mis versos no están aquí?, sobre todo mi composición a *la Petrona* o a la Pepa, *mi despedida*, mi... Ya, no habrá llegado a noticia del colector» y un fardo de malos versos vendrá de cada sección americana" (Carta de Domingo F. Sarmiento a Juan María Gutiérrez, Santiago de Chile, 9 de octubre de 1845, en *Archivo JMG*, tomo II, p. 19, subrayado en el original). A propósito: ésa es la carta en la que Sarmiento le comunica a Gutiérrez que se va a Europa: "He tomado esta resolución después de una conferencia con Montt, anoche. Es el único camino seguro que me queda. Me ofrecen facilidades para esto y no para otra cosa. Es Montt un amigo bueno; anoche me lo ha hecho sentir". Criticándole a Sarmiento la idea de ir a Bolivia, Montt le da un consejo como una imposición: "Ud. debe entrar por mar a su patria desde Europa, a organizar. Vaya Ud. y pásese un año; cuente con *los medios de hacerlo*. Si quiere volver a Chile será Ud. aquí lo que quiera. A Ud. le temen, pero nadie lo desprecia" (pp. 18-19, subrayados en el original).

²⁷⁹Carta de Juan María Gutiérrez a Esteban Echeverría, Valparaíso, 4 de diciembre de 1846, *Archivo JMG*, tomo II, p. 77, subrayado en el original. Tampoco incluye composiciones propias, como le recrimina Luis Domínguez (cf. carta desde Montevideo, 18 de diciembre de 1846, *Archivo JMG*, tomo II, p. 81).

había llamado la atención de Florencio Varela, que la desaprobaba cariñosamente al acusar recibo en Montevideo de unos ejemplares. Destacando el buen gusto y el criterio de la selección de composiciones, Varela no deja de encontrarle algunos "defectillos" a la edición de todos modos esmerada. Editor al fin, Varela no puede callar las críticas, que vierte en forma de consejos, a la edición de la Imprenta del Mercurio: no es aconsejable que una edición de lujo como ésta comience una pieza —mezquinamente— en la misma página en que termina la anterior; y debería prescindirse de los asteriscos en los títulos de las composiciones, porque son "un pecado tipográfico".²⁸⁰ Y si es frecuente que los escritores americanos le agradezcan la obra, no falta aquel que manifieste su disconformidad porque hubiera preferido que Gutiérrez incluyera otro poema que el que puso.²⁸¹

La obra es celebrada por Sarmiento desde Río de Janeiro, que trama con su elogio otra serie, complementaria a la del parnaso de iniciadores de una literatura nacional (Hidalgo, Echeverría, Rugendas, Sarmiento) de la carta de Montevideo: la de la lírica.

"¡Leyonos Mármol un canto de su Peregrino! ¡Qué hermosa cosa! ¿Creerá Ud. que me ha dejado aturcido ese torrente de poesía inagotable, perenne como una cascada? Vi el prólogo hermoso que lo encabeza. Estamos muy ricos en estas cosas. Su América Poética (porque nos pertenece); la Colección de poesías del Plata; las antiguas y modernas de Echeverría; el Peregrino; las de Varela... formarán unos siete u ocho volúmenes",

²⁸⁰Carta de Florencio Varela a Juan María Gutiérrez, Montevideo, 31 de marzo de 1846, *Archivo JMG*, tomo II, p. 54. Prácticamente todos los publicistas argentinos (algunos de los cuales, como vemos, también son poetas) han trabajado o colaborado en empresas editoriales, por lo que adquirieron un saber específico sobre tipografías, cajas o costos que usualmente se leen en sus cartas. Como Varela esta vez, Gutiérrez también en otras ocasiones piensa como editor y le aconseja, por ejemplo, a Echeverría que intente publicar algunas de sus obras en Chile, para lo cual está dispuesto a limpiar —si le parece necesario— probables localismos de algunas composiciones, con un criterio tan práctico como en franca contradicción con el ideario romántico (Carta de Juan María Gutiérrez a Esteban Echeverría, Montevideo, 25 de septiembre de 1845, *Archivo JMG*, tomo II, p. 16). En algún caso, Sarmiento va a lamentar, no sólo erratas por desidia de los imprenteros (como en la edición de las partes de *Campaña* hechas en Río de Janeiro), sino sus propios errores, "haciendo almirante a Deffaudis, Maldonado al poeta Hidalgo, y Heredia a Plácido" (Carta de Domingo F. Sarmiento a Esteban Echeverría, Santiago, 12 de diciembre de 1849, en Alberto Palcos, *Echeverría y la democracia argentina*, p. 214).

²⁸¹Es el caso de Ricardo Bustamante, poeta boliviano (Cf. *Archivo JMG*, tomo II, pp. 72 y 109).

capitaliza, ampliando el hallazgo singular de Mármol, la joya que celebra en la carta que fecha también en Río y que publica en *Viajes*.²⁸² También el poeta del *Peregrino* felicita al autor de ese parnaso americano y sintetiza perfectamente el valor de la empresa:

"Esta obra es, a mi juicio, el primer trabajo de verdadera importancia social que en literatura ha publicado la prensa americana en nuestro siglo. Yo lo considero bajo tres relaciones. El honor que resulta al sentimiento americano del mérito de las composiciones en sí mismas. Las ventajas que ofrece al estudio de la civilización americana y a la historia de su progreso inteligente, la asociación de la inteligencia de los poetas. Y últimamente el honor que resulta a la emigración argentina con haber sido uno de sus miembros el laborioso autor de ese libro, cuyo mérito habría sido, sin él, desconocido".²⁸³

Son 43 entregas para 53 autores que luego se reúnen en un solo volumen con fecha de edición de 1846. Bajo la firma de "los editores", la compilación se abre explicando el criterio de selección:

"Hemos preferido aquellas composiciones que tienen relación, por el asunto o por el colorido, con el genio, la índole y la naturaleza de nuestro continente, desechando las inspiraciones de la pasión en las luchas civiles, y ahorrando, en lo posible, las exageraciones del entusiasmo en los himnos de triunfo nacional" (p.VI).

Entre los escogidos, figuran escritores de Cuba, México, la República Oriental del Uruguay, Chile, Venezuela, Bolivia, Nueva Granada, Perú y Argentina,

²⁸²Domingo F. Sarmiento a Juan María Gutiérrez, Río de Janeiro, 1 de marzo de 1846, en *Archivo JMG*, tomo II, p. 48. Esta es otra de las reescrituras de Sarmiento de las cartas desde Río que analizamos en la Segunda parte. Cuando menciona la Colección de poesías del Plata, probablemente Sarmiento alude a la compilación de poetas antiguos y modernos del Río de la Plata que terminaron haciendo Rivera Indarte y –fundamentalmente– Andrés Lamas, aunque en el proyecto inicial, que data de 1842, también hubieran estado involucrados Vilardebó y Gutiérrez (cf. Mitre, *Biografía de Rivera Indarte*, p. LXXXI y carta de Andrés Lamas a Esteban Echeverría en Alberto Palcos, *Echeverría y la democracia argentina*, p. 196). Sarmiento había publicado, además, un artículo crítico en *El Progreso*, el 9 de septiembre de 1845, a propósito del prospecto del proyecto de Gutiérrez. Allí, resguardando el anonimato del compilador, se encargaba de elogiarlo, dando fe de su reconocida capacidad para la tarea y garantizando su valor: "Va a darse por la primera vez un libro cuyas páginas existen dispersas por todo el continente" (Domingo F. Sarmiento, "América Poética", en *Obras completas II*, Artículos críticos y literarios [1842-1853], p. 241).

²⁸³Carta de José Mármol a Juan María Gutiérrez, Montevideo, 22 de enero de 1847, *Archivo JMG*, tomo II, pp. 89-90.

incluyendo dos mujeres (Gertrudis Gómez de Avellaneda y Mercedes Marín de Solar).²⁸⁴ Llama poderosamente la atención que Gutiérrez, que ha vivido en el Brasil, no incluya a ningún brasileño en este repertorio, reduciendo el parnaso americano al mundo hispanohablante. No hay explicaciones ni de él ni de los editores respecto del criterio adoptado en este sentido, lo que pone en evidencia que es la lengua el primer recorte natural de este mapa lírico de América.²⁸⁵

En el ejemplar del Archivo Gutiérrez de la Biblioteca del Congreso de la Nación Argentina con el que trabajé, en las páginas en blanco que abren el texto (y supongo que de mano autógrafa del compilador), figuran citas de textos que pueden funcionar a modo de epígrafe. De ellos destaco dos: un fragmento de *Histoire Litteraire de Portugal et du Bresil*, de Ferdinand Denis; y un fragmento de *Cosmos*, de Alexander von Humboldt, acerca de la influencia de la pintura de paisaje sobre el estudio de la naturaleza. En las páginas en blanco del final del libro, por su parte, la misma mano anota una lista de "Poetas contemporáneos no incluidos en esta colección y que faltan para completarla". Allí aparecen los nombres de Bartolomé Mitre, Labardén, Juana Paula Manso, Miguel Irigoyen, Ventura de la Vega. Esto indicaría que Gutiérrez pensaba en una segunda edición, lo que se confirma con la referencia que hace Burlando de Meyer a unos

²⁸⁴La carta que Mercedes Marín de Solar le manda a Gutiérrez desde Santiago de Chile constituye un ensayo sobre la relación entre escritura y género como caso testigo del siglo: no le envía los datos biográficos que Gutiérrez le pide y le sugiere que incorpore sus poesías "como una suerte de curiosidad por ser de una mujer americana que no ha tenido educación literaria y que debe sus inspiraciones a la pura naturaleza sin otra influencia externa que alguna ligera afición a la lectura". En ese dato hace descansar la imposibilidad de que se la acuse de plagiaria o imitadora. Le cuenta, entonces, que ha elegido no convertirse en una escritora, porque "juzgué que una mujer literata en estos países era una clase de fenómeno extraño acaso ridículo", y que decidió no dedicarse a cultivar su inteligencia porque eso le habría insumido y le insumiría un tiempo que desea destinarle a su prole numerosa, que la absorbe (gratamente) por completo y que es lo que la hace realmente feliz (Carta de Mercedes Marín de Solar a Juan María Gutiérrez, Santiago de Chile, 1 de noviembre de 1846, Archivo JMG, tomo II, pp. 69-70).

²⁸⁵Esta es la lista completa: Gertrudis Gómez de Avellaneda, Florencio Balcarce, Andrés Bello, Adolfo Berro, Ricardo Bustamante, Fernando Calderón, José Ma. Cantilo, Manuel Carpio, Jacinto Chacón, José Manuel Cortes, José Bernardo Couto, Luis Domínguez, Esteban Echeverría, Francisco Acuña de Figueroa, García Goyena, Juan Godoy, Juan Carlos Gómez, José María Heredia, Bartolomé Hidalgo, Manuel Inurrieta, Hermóyenes Irisarri, Juan Crisóstomo Lafinur, José María Lafragua, Joaquín M. de Castillo y Lanzas, Eusebio Lillo, Vicente López y Planes, A. Lozano, Esteban Luca, M. M. Madiedo, José Fernández Madrid, José Antonio Maitín, José Mármol, Mercedes Marín de Solar, Fr. Manuel Navarrete, J. J. Olmedo, Francisco Orgaz, Melchor Pacheco y Obes, José María de Pando, Felipe Pardo y Aliaga, José Joaquín Pesado, Guillermo Prieto, Andrés Quintana Roo, Mariano Ramallo, Gabriel Alejandro Real de Azúa, José Rivera Indarte, José María Salazar, Salvador Sanfuentes, Francisco M. Sánchez de Tagle, Gabriel de la Concepción Valdes, Dr. D. José Manuel Valdes, Florencio Varela, Juan Cruz Varela.

manuscritos que se conservan también en el Archivo Gutiérrez de la Biblioteca del Congreso: "Se encuentran en: *Colección de poesías americanas,* / antiguas y modernas: / impresas, manuscritas y autógrafas, / por orden alfabético del apellido de los autores, / con noticias biográficas y un índice al fin / Tomos 1º y 2º / Juan María Gutiérrez (R 666). Se trata de una recopilación de recortes de diarios y de MS. Parece haber estado destinada a una reedición de *América Poética*. Mármol ocupa de la página 117 hasta la 139".²⁸⁶

Juan María Gutiérrez será, durante toda su vida y en el más abarcador de los sentidos, un coleccionista. Recopila material, lo aumenta, lo ordena, lo clasifica. La situación de desterrado, pero también su tarea como crítico e historiador de la literatura hace de su trabajo un verdadero *work in progress*. Porque debe seguir acopiando permanentemente información para que sus textos se actualicen y mejoren. Editará, reescribirá y reeditará un mismo texto, como el de las notas biográficas de Echeverría. O agregará oportunamente a mano, en la entrada de Mármol del ejemplar de su *América Poética*, la fecha del fallecimiento del Peregrino: "(1815-1871)", y en la parte inferior de la página, las causas de la muerte, junto con algunos recortes de diario que pega sobre las páginas.

La necesidad de conformar parnasos se renovará muchos años después del compilado realizado en el exilio, como se ve en la "Biblioteca de escritores en verso nacidos en la América de habla española, antiguos y modernos", cuya primera serie aparece en 1871, en el número 4 de la *Revista del Río de la Plata*. Y en 1874, en la misma revista, editará un texto bajo el título de "Ensayo de una biblioteca o catálogo bibliográfico-crítico, con noticias biográficas, de las obras en verso, con forma o con título de poema escrito sobre América o por hijos de esta parte del mundo", donde Gutiérrez sí incluye al escritor brasileño José Basilio da Gama, con *O Uruguai*. Como nota al título del ensayo, Gutiérrez aclara que publica una muestra de lo que, si alguna vez lo edita, llevará un título que es también una declaración de intenciones: "*Biblioteca de Poemas americanos*, o relativos a América, por la materia, la patria del autor, o alguna otra circunstancia que se expresa en el lugar correspondiente. Con una

²⁸⁶Elvira Burlando de Meyer, Prólogo a José Mármol, *Cantos del peregrino*, p. 31. Ricardo Rojas menciona la protesta de Gutiérrez cuando se editó en Leipzig, en 1867, bajo la firma de Anita J. de Wittstein, *Poesías de la América Meridional*, que es una copia (en rigor, un plagio) de la *América Poética* de Gutiérrez (Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina, Los proscritos II*, p. 652).

introducción, noticias biográficas, y una relación de las fuentes de donde se han tomado los títulos y noticias. Por Juan María Gutiérrez". En ese ensayo, Gutiérrez corrige y recompone la imagen de América al incluir a da Gama, tomando como criterio más la geografía americana (por tema o por origen), que la lengua (como era notorio en la *América Poética*), lo que se verifica, incluso, con la extensísima cita en portugués que hace del *Uruguai*.²⁸⁷

Gutiérrez siempre está haciendo el relevamiento de los poetas o de las poesías, armando el conjunto nacional (argentino) o continental (americano) que no sólo se materializa en forma de antologías de poemas propiamente dichas. A veces su tarea consiste en pasar revista a los autores; y si no son —técnicamente— parnasos, resultan modalidades críticas conceptualmente afines a la idea de parnaso como obra y de la conformación de esos conjuntos como misión patriótica. Esa manera de operar críticamente lo lleva a señalar, aun cuando no esté haciendo estrictamente una compilación, los elegidos del conjunto, como cuando apunta, en un poema que critica por varias razones, como *La Elvira* —de Juan Cruz Varela—, que una de sus estrofas "es una de las bien hechas, y mejor talladas que puede presentar el *Parnaso castellano*".²⁸⁸

Para el romanticismo, la conformación de parnasos es, a un tiempo, el armado de colecciones de poesías y una forma *inicial* —que no primitiva, claro— de la conformación de una literatura nacional. Son *iniciales*, si se los considera en relación con la emergencia de las naciones y de la constitución de nacionalidades. En general, los parnasos son archivo, historia y crítica, porque suelen ir acompañados de bosquejos históricos de la literatura o de la lengua (o de ambas) y postulan y organizan una tradición. Los parnasos o repertorios son un referente, en dos sentidos: como compilación de las flores literarias que se consagran y se conservan de ese modo, y porque los párrafos que los introducen o comentan son una medida de su calidad literaria.

Parte de esta tarea, para el caso argentino, se realiza en la diáspora. Pero no es raro que esta misión de hacer parnasos o bosquejos que encara el crítico

²⁸⁷Cf. Juan María Gutiérrez, *Escritos históricos y literarios*, Buenos Aires, Jackson, s/f, pp.38-39 y 64-70. En un poema que fecha el 6 de abril de 1845 en el Pacífico, Gutiérrez pone un epígrafe de otro texto fundamental en la historia de la literatura brasileña del siglo XVIII: *O Caramuru*, de Santa Rita Durão (cf. "Amor del desierto", en Juan María Gutiérrez, *Poesías*, p. 138).

²⁸⁸Juan María Gutiérrez, *Estudio sobre Juan Cruz Varela*, p. 163, subrayado mío. Del valor que le asigna a los parnasos, se desprende la sinceridad con que considera a la *Lira Argentina* como un trabajo meritorio (p. 422). También elogiará *El Repertorio Americano* que Andrés Bello y Juan García del Río publican en Londres en 1826 (cf. p. 440).

e historiador se relacionen con los viajes como universo conceptual, como puede verse en el siguiente comentario de Ferdinand Denis, quien viajero él mismo, en su introducción al *Resumé de la literatura portuguesa*, nación de navegantes, traza una analogía para definir los modos anteriores de acercamiento al estudio de esa literatura:

"Un autor comparó con verdadera precisión el Portugal literario con una de esas islas de las que los navegantes han visto las costas, pero de la que ignoran completamente las riquezas. Bouterweck ha dado el primer paso, M. de Sismondi lo ha seguido; sin embargo, ellos no han consagrado a Portugal más que una pequeña parte de sus valiosas obras; se tendrá para con ellos siempre el agradecimiento que se les tiene a los primeros exploradores que han visto rápidamente, pero que han sido los primeros en ver: la historia literaria de Portugal está aún por hacerse."²⁸⁹

Se trata, entonces, de adentrarse ahora, y de investigar las formas de las literaturas de naciones que se consideran emergentes porque o están naciendo, como las americanas, o están renovándose políticamente, como algunas de las europeas. Y lo que le cabe al crítico no le es ajeno al poeta, sobre todo cuando —como en el movimiento romántico— a menudo ambas funciones coinciden en la misma persona, como en el caso de Almeida Garrett o (aunque con menos talento lírico) de Juan María Gutiérrez. Como resalta Flora Süssekind, Gonçalves de Magalhães —en su "Discurso sobre a história da literatura do Brasil"— encuentra la imagen del peregrino, del viajero, para definir al poeta brasileño que celebra ahora la naturaleza patria que los extranjeros —fuera de toda sospecha de exageración nacionalista— habían ya elogiado. Se percibe un proceso de cambio que va de la poesía que le canta a la belleza a la poesía que le canta *desinteresadamente* a la patria. Lo que Flora Süssekind lee en este aparente desinterés del poeta brasileño es un pedido, un reclamo de mecenazgo a la monarquía, para que proporcione a los poetas nacionales los mismos beneficios de que gozan los viajeros extranjeros, que ya tratamos en la Segunda parte. Ella ve, muy atinadamente, que la idea del peregrino como poeta no es una mera

²⁸⁹Ferdinand Denis, *Resumé*, pp.viii-ix. Recordemos la hipótesis que ya arriesgué: la de considerar a las historias de las literaturas como formas del *travelogue*. No es casual, por otro lado, que en su libro *Scènes de la Nature sous les Tropiques*, de 1824, haya un epígrafe de Humboldt.

representación romántica del poeta que revaloriza la experiencia del viaje, sino el deseo de favores imperiales.²⁹⁰

V Bibliotecas

Gonçalves de Magalhães intenta, como tantos otros románticos, organizar una literatura para su patria cuando está fuera de ella. No es nada fácil: "investigamos todas as Bibliotecas de Paris, de Roma, de Florencia, de Pádua e de outras principais cidades de Itália que visitamos". Pero es muy poco lo que se puede conseguir. Por eso, al tiempo que se hace más difícil, la tarea se vuelve también más perentoria.

Es constante la queja por las dificultades con las que los románticos tropiezan en el exilio para organizar las incipientes historias de las emergentes literaturas nacionales: los letrados en tránsito no encuentran, no tienen los textos que necesitan releer, revisar y recuperar para darle forma a una literatura nacional. Este lamento es compartido por el portugués Almeida Garrett, exiliado en París y Londres; y por el brasileño Gonçalves de Magalhães, que —como vimos— en rigor no está exiliado en París pero que —bien romántico— se construye como un desterrado. A esa lista podemos agregar al argentino José Mármol, que padece la falta de textos, incluso de los escritos por él mismo, como ocurre cuando quiere publicar en castellano su ensayo sobre la intelectualidad brasileña y entonces lo traduce —según él de memoria— por no conservar en Montevideo la primera versión publicada en Río (la exageración debe limitarse a la falta del texto definitivo, y no —evidentemente— a los borradores, a juzgar por la traducción prácticamente literal que hace del texto). O cuando se ocupa de las "clasificaciones" de Rosas en uno de los capítulos más interesantes de su novela. En la edición de 1855, anotará al pie: "Cuando escribimos la *Amalia*, en el destierro, nos referimos a ellas; pero, como se comprende, no poseíamos los documentos. Hoy, que están en nuestro poder,

²⁹⁰Cf. Flora Sussekind, *O Brasil não é longe daqui*, pp. 46-55. La referencia a los viajeros, con todo, también justificaba una visión paradisíaca de la naturaleza americana. Los extranjeros les sirven a los románticos también como voz que autoriza la existencia de una tierra que puede provocar la escritura de páginas brillantes en la literatura del mundo. La idea era que esos textos eran confiables precisamente porque eran fruto de una mirada extranjera. Ferdinand Denis ya había vislumbrado el camino: los intelectuales brasileños tenían que hacer lo mismo que los extranjeros, "[p]ercorrer o país, registrar a paisagem, colher tradições". (p.55).

insertamos en el texto de la obra, que se conservaba inédita, una pequeñísima parte de ellos, para que se vean el orden y la prolijidad de esas tablas."²⁹¹ Así, en muchos casos las pérdidas de las bibliotecas personales, por los viajes a los que el exilio los obliga, fuerza a muchos románticos a reescribir (o traducir) sus propios textos, de país en país.

En las cartas se ve cómo pretenden, también, superar la carencia de libros. Los desterrados se piden libros que han dejado en lugares distantes, perdidos en el peregrinaje; se cuentan textos en gestación; se pasan datos bibliográficos. Y esa situación se pone de manifiesto también en la *Ojeada retrospectiva*, obra que adolece de falta de material que, por ser nuevo, Echeverría sólo conoce por comentarios, o sea: que no ha examinado personalmente.

Sin embargo, como una política de esa escritura privada epistolar, que se lamenta de las malas condiciones para el desarrollo de la actividad intelectual pública, hay un proyecto que se constituye en el tráfico de cartas, porque se señala en ellas la necesidad de encontrar un sistema para la literatura propia. Si la batalla contra Rosas en el campo de guerra fracasa invariablemente, puede haber otras maneras de lucha que deben organizarse. A la literatura de combate contra Rosas que ya existía tienen que pensarle una modalidad orgánica. Así, los opositores al Restaurador se arrogan el derecho de establecer las bases firmes de un sistema literario que contrarrestare al rosismo, y le dan forma a una literatura argentina de la que se creen los únicos autores. Y, como vimos para el caso de la *América Poética*, que Echeverría vio como una publicación "donde todos los vates americanos se darán por primera vez la mano, y fraternizarán por la inspiración y el sentimiento entrañable del amor a la patria", otra forma del americanismo emerge para urdir otras redes, contrapuestas al sistema americano de Rosas.²⁹²

Dicen Raúl Moglia y Miguel García, los compiladores del epistolario de Gutiérrez, que la biblioteca del crítico "[e]ra ya copiosa a su salida del país en 1840. No parece que la llevara a Montevideo, donde estuvo dos años; ni a Río Grande y Pelotas, Brasil, otros dos años; ni a Chile o Guayaquil, seis años". Según ellos se completaba con "manuscritos, éditos e inéditos; grabados; cartas

²⁹¹José Mármol, *Amalia*, Quinta parte, capítulo III, "Un vaso de sangre", p. 341.

²⁹²Esteban Echeverría, *Ojeada retrospectiva*, en *Dogma socialista, y otras páginas políticas*, p. 61.

topográficas y periódicos".²⁹³ No era Gutiérrez el único coleccionista. Compartía esta afición a los libros y documentos con su amigo Florencio Varela (recordemos que éste heredó material de Rivadavia) y con el uruguayo Teodoro Vilardebó, y —mal que les pese— con el napolitano rosista Pedro de Angelis.²⁹⁴

En el caso de los coleccionistas, a los pedidos —frecuentes en los exiliados— de envío de libros (y de encuadernaciones), se suman las necesidades específicas del bibliófilo que manifiesta, por ejemplo:

"Deseo adquirir algunas obras históricas, filosóficas, políticas, administrativas y aun literarias, en inglés; por supuesto que sean originales y ediciones de Inglaterra porque las reimpressiones norteamericanas son pésimas. Ud. que es *hurón* en la rebusca de libros tal vez sepa dónde pueden adquirirse algunos a precios cómodos"²⁹⁵

Salvo de Angelis, al que acusan de hacer de la no devolución una práctica (como vimos en la Segunda parte), a los demás suele preocuparlos la restitución rápida de los libros que no son suyos, como le sucede a Varela.

Las cartas entre éste y Gutiérrez abundan, además, en precisiones sobre ediciones o lenguas de origen.²⁹⁶ Y precios, costos. Porque hay una cuestión que apremia a los desterrados, que es la económica, y que afecta de manera directa también a sus bibliotecas personales. Desde Río de Janeiro —luego de peregrinar por varios puntos de los Estados Unidos y de pasar por Bahía—, con gran respeto y aprecio, José Rivera Indarte le cuenta a Tomás Guido:

"Mis infortunios han sido grandes; no ha habido calamidad que no me haya visitado [...]. Me ha escrito mi señora madre que en poder de Ud. existe un tomo de la «Science du Gouvernement», de Mr. Real (es el que trata de derecho de gentes); y una «Colección de Tratados». Yo sería muy feliz si Ud. se sirviese aceptar como

²⁹³Raúl Moglia y Miguel García, "Prólogo", s/p., *Archivo JMG*, Tomo I.

²⁹⁴Era Vilardebó un posible candidato para comprar parte del material bibliográfico que vendía de Angelis, gestión que Varela y Gutiérrez alentaban como una forma traslaticia de conservarlo ellos mismos (cf. cartas de Florencio Varela a Juan María Gutiérrez, Río de Janeiro, 22 y 27 de septiembre de 1842, *Archivo JMG*, tomo I, pp. 250-252).

²⁹⁵Carta de Florencio Varela a Juan María Gutiérrez, Montevideo, 25 de abril de 1837, *Archivo JMG*, tomo I, p.198 (subrayado en el original).

²⁹⁶Varela se lamenta de que tengan que estudiar en libros extranjeros: eso empeora el español (carta de Florencio Varela a Juan María Gutiérrez, Montevideo, 15 de marzo de 1834, *Archivo JMG*, tomo I, p.171), materia que le preocupa particularmente, como se manifiesta clara y a veces un poco rígidamente en la relación epistolar con su amigo.

presente mío esta última obra. Si no lo necesita, pues en este caso solo se lo pido, sírvase entregar a mi señora madre el mencionado tomo de Saint Real; pues he determinado que me remitan al lugar de mi residencia mi «Colección de autores de Derecho Natural y de Gentes». Yo creo que mi madre en sus miserias habrá vendido casi toda mi librería; pero si en ella hubiese alguna obra que agradase a Ud. no tiene sino mandarla recoger".²⁹⁷

Fueron varios los casos de pérdida o venta de una biblioteca. Ya vimos cómo, en los primeros tiempos de su exilio, Juan Cruz Varela le había dado la orden a su esposa de que vendiera la suya. Por su parte, Dalmacio Vélez Sársfield se encontró, al regreso del exilio —reconciliado con Rosas—, con que la suya (abundante en documentos históricos y obras de derecho) había sido rematada.²⁹⁸

La pérdida de una biblioteca es la contracara de la prosperidad que representaba, para los jóvenes intelectuales del 37, el salón literario de Marcos Sastre, con todos los libros que ellos querían y precisaban leer y cuya falta tanto lamentaba un ávido Sarmiento desde San Juan. Vicente Fidel López compendia las lecturas que hacían: el Prefacio de *Cromwell*, de Victor Hugo; las *Palabras de un creyente*, de Lammenais; Pedro Leroux, Sainte-Beuve. A eso hay que agregar los enciclopedistas franceses, Rousseau, Mme. de Staël, Lamartine, Cousin, Saint-Simon, Chateaubriand, Guizot, Tocqueville y Byron.

La de Marcos Sastre es una empresa personal (tanto en términos económicos como intelectuales), pero de repercusión social y política fundamental para la historia de la cultura argentina. Otro modelo le fue contemporáneo: el de la biblioteca de Santiago Viola, un heredero que

"[t]enia talento, pero era *amateur* y flamante en todo: en modas, en caballos, en amores de teatro, etc., etc. En su vivacidad se preocupó también del movimiento literario; para él eso fue una moda elegante, como las demás. Era un reproductor fácil, enfático y audaz de lo que oía a la ligera; poquísimo fondo, pero con talento de exhibición. Al sentir nuestro movimiento, empleó unos veinte o veinticinco mil francos de su fortuna en mandar venir todos los

²⁹⁷Carta de José Rivera Indarte a Tomás Guido, Río de Janeiro, 27 de marzo de 1839, en *Papeles de Guido*, pp. 260-261.

²⁹⁸Cf. Domingo F. Sarmiento, *Vélez Sársfield*, p. 326.

libros de fama corriente en París, franceses, italianos, alemanes traducidos, la *Revista de París*, y la *Británica*, completas, con suscripción subsiguiente; y a su colección hizo agregar un número considerable de retratos litografiados de los autores en boga. [...]. Cuando recibió sus colecciones, sus bibliotecas y sus retratos en bonitos cuadros, los arregló en sus piezas e hizo correr la voz de los tesoros que había recibido. [...] Como las moscas alrededor de un manjar, corrimos en tropel [...]. Viola gustaba de que lo rodearan; era bastante tarambana y petulante; nos prestaba sus libros, haciendo gala de generoso, y él mismo aprendía más con lo que nos oía que leyendo, cosa que nunca hacía; pero tenía talento fácil, superficial frase espontánea y buena exhibición. [...] En 1839 emigró de Buenos Aires, por moda, por flujo de movimiento, y porque, según se decía, había comenzado a tener deudas".²⁹⁹

Insospechado, pero interesantísimo: el caso Viola nos revela la bibliofilia y el destierro como prácticas de la frivolidad.

El remate de los libros del salón del coleccionista Sastre, en enero de 1838, prelude otras tragedias personales.³⁰⁰ Vendrá pronto la larga caravana de exilios y las pérdidas de las bibliotecas personales. La venta más significativa de una biblioteca personal por acuciantes necesidades económicas será la de Echeverría. Cuando surge la cuestión, a fines de 1837 (es probable que el asunto se relacione con los cambios políticos que se avecinan), se encargan del asunto Gutiérrez, en Buenos Aires, y Varela en Montevideo. Luego de algunos intentos personales, a Varela le parece que lo mejor es rifar los libros, pero "a la sordina" para evitar el pago de ley a la Policía, que absorbería un ocho por ciento. Varela no ve muy fértil el terreno, porque sostiene que en Montevideo el consumo y la valoración de las obras son inversamente proporcionales a su calidad o a su rareza. Comenta que difunde "la excelencia de la biblioteca del poeta; y a muchos no acomoda porque se compone de obras *demasiado sublimes*, que es decir *demasiado buenas*". Por eso intenta poner el negocio en

²⁹⁹Vicente F. López, *Autobiografía*, pp. 29-30. A Viola lo fusilaron en un confuso episodio; y no sólo comenta este trágico final Vicente F. López, sino que también se puede leer en algunas cartas, como aquella en la que Rivera Indarte le pregunta a Gutiérrez: "¿Es cierto que fusilaron en España al pobre Viola? Escríbame lo que sepa" (carta del 8 de febrero de 1844, en *Archivo JMG*, tomo I, p. 258).

³⁰⁰Sobre el remate de los libros del salón, ver el más informado de los estudios: el de Félix Weinberg, introducción a *El salón literario*, p. 96.

manos del librero Hernández, quien tiene el monopolio de las ventas de libros en la Banda Oriental; pero las negociaciones son complicadas porque el comerciante pretende el diez por ciento.³⁰¹ En 1841, decidirán que la solución más rápida (hace años, de todos modos, que le dan vueltas al asunto) es el remate, para que "le produzca a Ud. lo más posible", como le dice Gutiérrez a Echeverría.³⁰²

Pero también perderá su biblioteca Rosas cuando sea derrotado y vaya al exilio. La prueba que aporta Enrique Arana (h) para desmentir a los que sostenían que Rosas no se cultivaba es la lista de libros que se retiraron de Palermo luego de la batalla de Caseros, firmada por Valentín Alsina el 31 de marzo de 1852, y entre los cuales —se sabe— había un ejemplar del *Facundo*.³⁰³

VI La Odisea de la pampa

"La carne es triste, ay, y todo lo he leído", podría haber dicho —anticipando a Mallarmé— el autor de "El matadero", porque ese verso sirve para sintetizar la hipótesis central del texto de Adolfo Prieto sobre la relación entre la literatura de los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, al demostrar cómo algunas de las ideas que pasan por más genuinamente nacionales se acuñaron, en rigor, a la luz de conceptos que se habían construido en esos textos de mirada extranjera: la pampa como el mar o el océano, lo sublime burkeano visto en la verticalidad de los Andes o las formas de representación del espacio llano. El valor de "El matadero" no radica en ser el primero en interesarse por un espacio que —lo trabaja en detalle Prieto— ya habían recortado Emeric Essex Vidal o Francis Bond Head. ¿Qué se recupera en el texto de Echeverría? Del primero, la repugnancia y el asco; del segundo, el

³⁰¹Carta de Florencio Varela a Juan María Gutiérrez, Montevideo, 20 de abril de 1838, *Archivo JMG*, tomo I, pp. 206-207 (subrayado en el original).

³⁰²Carta de Juan María Gutiérrez a Esteban Echeverría, Montevideo, 21 de marzo de 1841, *Archivo JMG*, tomo I, p. 216. Palcos reproduce la lista de libros en francés de la biblioteca de Echeverría a la venta en la librería de Hernández que publica *El Nacional* del 22 de julio de 1841. Cf. Alberto Palcos, *Echeverría y la democracia argentina*, p. 218.

³⁰³Enrique Arana (h.), *Rosas y la política exterior*, p. 464. También se encarga de aportar pruebas de que de Angelis devolvía los libros que pedía prestados en la Biblioteca Pública (p. 539).

frenético movimiento en ese espacio. Pero, avanzo ahora por mi parte: no le quita mérito a Echeverría no ser el primero. De nuevo: no es la primera vez que se describe el horror del matadero. La intervención fundamental de Echeverría, el giro que produce su texto en ese sentido es *endilgárselo* a Rosas, *achacárselo* a Rosas.

La misma relación entre literatura de viajeros extranjeros y conformación de una literatura propia había sido trabajada por Flora Süssekind para la literatura brasileña del siglo XIX seis años antes de la edición del libro de Prieto. Se trata, en los dos casos, de libros de fuerte y decisiva intervención cultural que permiten plantearse (replantearse) el tema de cómo y con qué libros y autores se forma una literatura nacional.

Y si la crítica brasileña se detiene en los textos extranjeros que sirvieron —como parte constitutiva— al proyecto brasileño de conformación nacional, los argentinos también entran, porque también son viajeros extranjeros al Brasil que han producido material, como vimos con Mármol en la Introducción. Pero también el viaje al Brasil les ha servido a ellos mismos para darle forma a su propia nación, como vengo exponiendo.³⁰⁴

Gracias a las relaciones que Florencio Varela tejió durante su residencia en la corte carioca, consiguió una situación de privilegio para un letrado itinerante: acceder a la Biblioteca de Río de Janeiro, por intermedio del Cônego Januário da Cunha Barbosa, Secretario perpetuo del Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Así, Varela podía consultar a discreción, como se solaza en contar: "He revuelto algunos trescientos volúmenes. He examinado uno que buscaba y he escrito algo en la Biblioteca a mis anchas porque era día festivo", privilegio no usual, pero valiosísimo para un estudioso como él.³⁰⁵ Desgraciadamente, casi todo el material acopiado por Varela en la Biblioteca de Río se perdió en el naufragio.³⁰⁶

³⁰⁴Con respecto a los extranjeros que pasan por el Brasil, me interesa recuperar un dato curioso, como cruces del azar que marcan tan diferentes destinos: en 1843, en Río de Janeiro, coinciden sin saberlo Herman Melville, todavía marinero; y Mármol, todavía escritor. (La referencia al viaje de Melville está en "Os primeiros escritores estrangeiros que visitaram o Brasil", en Brito Broca, *Românticos, Pré-românticos, Ultra-Românticos*, pp. 172-173).

³⁰⁵Carta de Florencio Varela a Juan María Gutiérrez, Río de Janeiro, 22 de septiembre de 1842, en *Archivo JMG*, tomo I, p. 251. Sobre la cuestión, ver también Leoncio Gianello, *Florencio Varela*, pp. 243-245.

³⁰⁶También Vilardebó seguirá algunos de los pasos de Varela y leerá la obra de Navarrete "que don Florencio Varela tuvo ocasión de extractar". En esa carta, el médico uruguayo cuenta cómo él desconfiaba del Cônego Barbosa, pero empieza a caerle mejor (cf. carta de Teodoro Vilardebó a Juan María Gutiérrez, Río de Janeiro, 20 de noviembre de 1844, *Archivo JMG*, tomo I, p.286).

La Biblioteca de Río de Janeiro puede ser pensada en relación con las heterotopías foucaultianas, como vimos para el caso de la legación oriental en Río de Janeiro (en la Tercera parte): los lugares reales en los que otros sitios reales son representados, discutidos o invertidos y que, aunque puedan ser localizados, son lugares que están fuera de todo lugar. Esto se vuelve particularmente manifiesto en una biblioteca, espacio donde se acumula indefinidamente tiempo.³⁰⁷ En este mismo sentido que sugiere Foucault, hay una imagen de la biblioteca en *El edén*, de Alberdi, que se recorta en un apóstrofe al tiempo: "Has visto arder las bibliotecas de la antigua ciencia, pero una ciencia hija de tus lecciones, y más alta que todas, ha poblado de más luminosos trabajos, millares de esos depósitos de luz inteligente que se llaman bibliotecas".³⁰⁸

Las aventuras de los desterrados del rosismo son aventuras letradas, librescas y bibliófilas. Sarmiento se encarga de escribirlas y reescribirlas con cada libro o en muchas cartas. No son pocas las misivas que rondarán el tema del *Facundo*, libro itinerante que su autor querrá, insistente, difundir a toda costa. El *Facundo*, la llave que Sarmiento usa para acceder a París (que es sinónimo de entrar al mundo), circulará en encomiendas que él mismo mande allí donde haya un amigo que pueda encargarse de repartirlo, de darlo a conocer. Se trata de "encomiendas", porque hay —en efecto— *envíos* de ejemplares; pero también porque *encomienda* a esos amigos la tarea de difusión que cree merecer, porque confía en ese libro como la apuesta más importante de su vida.

La fama conseguida con él lo llevará a insistir sobre la capital importancia de ese escrito, y pese a los años seguirá encontrando en torno al *Facundo* anécdotas para seguir consolidando su gloria. Es interesante ver cómo un anciano Sarmiento que terminará muriendo en Asunción del Paraguay, aquejado por el olvido en que lo tienen sus compatriotas (los tiempos políticos siguen su curso, y el para entonces ex presidente cree merecer mayor atención), le confirma a un hijo de Florencio Varela antes una certeza personal que un hecho

Terminará lamentando su muerte, de la que nos enteramos por una carta en la que le cuenta a Gutiérrez que con ella se perdió la posibilidad de vender unos huesos fósiles que el brasileño estaba interesado en comprar para el Museo de Historia Natural, "pero la muerte nos ha arrebatado este digno e ilustrado brasileiro. El Instituto [Histórico e Geográfico] y el país en general hace en este elevado personaje una pérdida irreparable" (carta de Teodoro Vilardebó a Juan María Gutiérrez, Río de Janeiro, 26 de febrero de 1846, *Archivo JMG*, tomo II, p. 46).

³⁰⁷Michel Foucault, "Of Other Spaces", pp. 24 y 26.

³⁰⁸Juan B. Alberdi, *El edén*, p. 149.

histórico: "Todo esto para decirle que una obra de literatura puede más que los ejércitos, y que el *Facundo* pintando, con los colores del pincel literario, la barbarie de Rosas, conmovió la opinión del mundo y trajo su caída"³⁰⁹. El propósito de Sarmiento no fue sólo derribar a Rosas. Quería —y no lo ocultó— reemplazarlo. Y si en varias ocasiones afirmó que el general José María Paz era la persona indicada para dirigir la lucha militar contra Rosas y —finalmente— sustituirlo en el poder, más tarde se animará a confirmar sin ambages que no otro que él mismo es la persona indicada, como se lo manifestará "con esta franqueza" a Frías, en carta de fines de 1849.³¹⁰

Y si —según Sarmiento— es Rosas quien, paradójicamente, más ha contribuido a construirlo a él como su mayor enemigo, la anécdota que recupera al Restaurador de las Leyes alabando la fuerza de la prosa del *Facundo* prueba que, *Odisea* de un Homero de las pampas, el *Facundo* circulará en Buenos Aires, ratificando de ese modo que la literatura escrita en el exilio se leía en la Argentina de Rosas.

La *metáfora* del *Facundo* como *Odisea* la fragua Gutiérrez y, encantado, Sarmiento la recoge:

"mi *Odisea*, como se ha complacido en llamarla Ud. por una admirable mezcla de afecto, convencimiento e inofensiva ironía. Pero no importa; yo también la llamaré desde ahora mi *Odisea*, con más títulos a ella que Homero, a quien como Ud. sabe la envidia póstuma ha venido a despojarle de tanta gloria unos veinticinco siglos después de su muerte".³¹¹

En la introducción de la edición de 1845, en un texto de 1881: Sarmiento recordará las malas condiciones de escritura del texto. "[S]in auxilio de documentos a la mano, y ejecutada no bien era concebida, lejos del teatro de los sucesos", escribió la obra que fue pasando, de mano en mano, peregrinando, en largos viajes, hasta que muchos ejemplares llegaron, "ajados y despachurrados de puro leídos", a Buenos Aires, y hasta el escritorio mismo del Restaurador, ya convertido en mito como su protagonista.³¹² Las fronteras están clausuradas

³⁰⁹Carta a Luis Varela, Buenos Aires, 30 de junio de 1887, en Sarmiento, *Facundo*, edición de Alberto Palcos, p. 469.

³¹⁰Carta de Domingo F. Sarmiento a Félix Frías, Santiago, 29 de noviembre de 1849, en Ana María Barrenechea y colaboradores, *Epistolario inédito Sarmiento-Frías*, pp. 87-90.

³¹¹Carta de Domingo F. Sarmiento a Juan María Gutiérrez, Santiago de Chile, 22 de agosto de 1845, *Archivo JMG*, tomo II, p. 8.

³¹²Domingo F. Sarmiento, *Facundo*, p. 21.

para los desterrados, pero resultan permeables a su producción intelectual: "por estar la Cordillera cerrada no paso ahora, pero pasa el *Facundo* y cuanto papelucho han escrito por acá nuestros amigos".³¹³

El *Facundo. Odisea de las pampas*. O libro extraño, como lo calificará en 1881:

"Pero ningún escritor ha caracterizado mejor que el historiador López el carácter y fisonomía de este libro, llamándolo «historia beduina», que lo es en efecto, si se cambian los nombres del desierto africano por la pampa americana y el gum árabe por la montonera argentina. López no se da cuenta del origen de sus impresiones. El vio escribir el *Facundo* sin archivo en país extranjero, al tiempo que rendía exámenes de latín escaso, en *De Belo Jugurthæ* de Salustio; y ya sabemos la indeleble y eterna asociación de ideas. Recuerda un viajero la imagen de una dama en país extraño, no en su casa ni en el teatro, revestida de todas sus galas, sino en el cuadro que le formaba el bosque donde la vio".³¹⁴

El *Facundo*, el libro que tal vez —como nos recuerda Said a propósito de *Mimesis* de Auerbach, escrito en Estambul— sólo fue posible *gracias a* falta de biblioteca durante el exilio.

³¹³Domingo F. Sarmiento a Juan María Gutiérrez, Santiago de Chile, 2 de septiembre de 1845, *Archivo JMG*, tomo II, p. 10.

³¹⁴Domingo F. Sarmiento, "Facundo. Civilta o barbarie", p. 232.

Conclusión

**El buen gobierno: pasiones y éticas de la política
o las dialécticas del orden y el desorden
en la formación de la nación argentina**

El hombre que halla su patria dulce es todavía un tierno principiante; aquel para quien todo suelo es como su suelo natal es ya fuerte; pero es perfecto aquel para quien el mundo entero es como una tierra extranjera.

Hugo de Saint Victor, *Didascalion*

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo como verdaderamente ha sido. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro.

Walter Benjamin, *Sobre el concepto de historia*

1. El desorden (¿o el orden?)

I Escenas de la fuga

La batalla de Caseros no cierra las discusiones abiertas junto con las heridas de la lucha entre rosistas y antirrosistas. A comienzos de 1853 todavía se están saldando cuentas político-ideológicas en torno de los problemas desatados en la época de Rosas. El saldo de esas cuentas se manifiesta como un ajuste verbal de cuentas. Será en seguida, a partir de la aprobación de la Constitución Nacional sin la participación de Buenos Aires, cuando el eje de las disputas se concentre en la lucha entre esa provincia y la Confederación, que el rosismo podrá ingresar más como un material histórico a la literatura (que no deja, de todos modos, de ser ideológica), descomprimiendo un poco las tensiones que había generado y sin tener que recurrir ya a la "ficción calculada" de Mármol, que en 1851 jugó a la historia con la política.

El ajuste de cuentas del año 1853 tiene dos protagonistas: Alberdi y Sarmiento. Más allá de la agudeza en la práctica de la injuria,¹ que pocos políticos de la historia nacional podrían no envidiar, las *Cartas Quillotanas* y *Las ciento y una* son políticamente más eficaces que la batalla de Caseros de 1852 como *culminación* de las modalidades de lucha y de los ejes de esa lucha entre unitarios y federales bajo el rosismo, al tiempo que no dejan de marcar sus líneas de fuga y pervivencia hacia el futuro. Porque culminación no significa cierre, lo que vuelve a esta polémica un punto de viraje importantísimo ya que condensa dos posiciones encontradas respecto de la función de la prensa, la relación de los intelectuales con el poder y las ideas madre de una constitución nacional. Con Rosas o con Urquiza, lo que está en cuestión es la forma en que se van tramando los sistemas ideológicos que marcarán, de aquí en más, las colocaciones personales de los polemistas en sendos proyectos políticos que ya no quieren subsumir sus discrepancias al ideal de la fraternidad que luchaba contra un enemigo común (Rosas) bajo un aliado común (Urquiza). El ideal de la joven argentina se disgrega en las ambiciones personales. La polémica es, también, la prefiguración del futuro presidente Sarmiento (cuyas ambiciones políticas Alberdi entrevió e intentó minar sistemáticamente) y del

¹Los modos de esa polémica fueron analizados por Julio Schwartzman en "Pólvora y tinta. La estrategia polémica de *Las ciento y una*", en *Microcrítica*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 1996.

constitucionalista Alberdi, eterno ausente de la patria (una asepsia que Sarmiento censuró moralmente).

Cuando Alberdi en noviembre de 1838 y Sarmiento de 1840 salen del país, ya se perfilan sus imágenes públicas futuras. En lo inmediato, con relación a Rosas; pero también sientan las bases de dos modos de practicar la política que vendrá.

Al solicitar sus pasaportes, Alberdi —que se jacta de ser el primero en emprender el camino del exilio— ya había publicado el *Fragmento Preliminar al estudio del derecho* y su actuación en el Salón de Marcos Sastre había sido destacada. Como reconstruirá cuarenta años más tarde, llevaba consigo papeles comprometedores y su osadía no consistió sólo en transportarlos, sino en abrir completamente su baúl al pasar por la requisa policial porque exhibir era la mejor manera de ocultar.

La de Sarmiento es una escena ya clásica: en los baños de la quebrada de Zonda —que tienen el mismo nombre que el periódico que dirigía— escribe con carbón en las paredes: "On ne tue point les idées". Todavía no ha escrito ninguna obra "doctrinaria", como Alberdi seguirá reclamándole en 1853, después del *Facundo*, *Argirópolis* y *Campaña en el Ejército Grande*, porque *Recuerdos de provincia* y los *Viajes* ni siquiera cuentan en este sentido para el tucumano. El *jeroglífico* del *Facundo* exhibe la fractura cultural entre "bárbaros" y "civilizados". Aunque Sarmiento aún no haya escrito una obra doctrinaria, ya sabe leer muy bien y sabe hacer ostensible la falta de saber en el enemigo.

Tanto Alberdi como Sarmiento son *traductores*: pero si el *Fragmento preliminar* es la primera formulación sistemática de la adaptación argentina del espíritu de las leyes, la adjudicación errónea de la frase de Diderot a Fourtoul es la paradoja del letrado: el espíritu de la época desbarata los órdenes de cualquier enciclopedia. O, también, exhibe el desorden de la enciclopedia del letrado.²

Las respectivas memorias de la huida son, obviamente, heroicas. Si el relato de Alberdi se pone como por encima de la situación y se permite ser al mismo tiempo bromista y elegante —ventaja que concede el paso del tiempo en la recapitulación de la propia vida, ya a décadas de distancia del fin del

²No sólo Fourtoul por Diderot o Head por Humboldt, también el epígrafe de *Recuerdos de provincia*, que dice *Hamlet* donde debería decir *Macbeth*. Ese modo de desviación es revelador del modo en que funciona la lectura en Sarmiento: la voracidad letrada es más rápida que la fijación en la memoria.

rosismo—, el de Sarmiento prefiere provocar la conmiseración por la exhibición de cardenales y magullones porque todavía, en los años cuarenta, hay posibilidad de producir efectos inmediatos.

Como cuenta en *Mi vida privada*, Alberdi se dirigió al puerto acompañado de dos amigos: uno era Echeverría.

"Sabían ellos que yo era portador de numerosa correspondencia y papeles de tal naturaleza que, descubiertos por la policía, no me hubiese quedado un par de horas de vida. Yo desarmé la suspicacia de esa señora, abriendo yo mismo mi baúl para que lo visitase. Ya mis dos amigos me habían abrazado, se habían separado de mí y esperaban temblando, colocados a cierta distancia, verme embarcado en el bote que debía llevarme al paquete, como sucedió sin novedad".

Acción traslaticia, el temblor que Alberdi le adjudica (le endilga, mejor) al autor de "El matadero" realza su propia valentía. Ya en el barco, cuenta que "saqué del ojal de mi levita la divisa roja que a todos nos ponía el gobierno de ese tiempo y la eché al agua con algunas palabras bromistas, que dieron risa a los testigos".³

Por su parte, pocas escenas han sido reescritas tantas veces como la que cuenta el modo en que Sarmiento escapó a la muerte en la Argentina: "A fines del año 1840, salía yo de mi patria, desterrado por lástima, estropeado, lleno de cardenales, puntazos y golpes recibidos el día anterior en una de esas bacanales sangrientas de soldadesca y mazorqueros".⁴ Esta es la "Advertencia" al *Facundo* de 1845. No era la primera vez que contaba el episodio. En 1843 lo había incluido en *Mi defensa*, y volvería a él en 1850, para incorporarlo en *Recuerdos de provincia*. Lógico: los libros más declaradamente autobiográficos no podían saltarse el núcleo simbólico más determinante de la vida de un escritor opositor.

Pero llama la atención que no sea en *Facundo* donde Sarmiento elija dar la versión más bravía. En ese caso opta, en cambio, por la más sintética —y ciertamente la más acabada—, porque deslocaliza el conflicto provincial que se produce cuando él decide quedarse en San Juan a ofrecerle resistencia al

³Alberdi, *Mi vida privada*, p. 58-59.

⁴Sarmiento, *Facundo*, p. 6. También el Diario del viaje a Italia de Montaigne abre con una herida, como enfatiza Van Den Abbeele (*Travel as metaphor*, p. 1).

gobierno de Benavidez, para que —en la "Advertencia" del libro de 1845— la barbarie sea, por omisión y antonomasia —y para siempre—, la de Rosas. En *Mi defensa* se recupera el episodio completo, motivo de la huida. El gobierno de San Juan iba a dar un ejemplo paralizador al enemigo, y "la víctima destinada al sacrificio era yo", recuerda el escritor, que se recorta —además— como "el único unitario, y el más comprometido". En la plaza se habían formado "mil hombres de todas las armas", dice Sarmiento. Mil. Que pedían su cabeza, y tenían listas las espadas. Sarmiento había urdido un plan para contrarrestar el del gobierno, que no quería implicarse directa y públicamente en el crimen del opositor. Resistió lo más que pudo, para ganar tiempo; hasta que bajó del balcón de la cárcel en el que se había apostado, y

"[c]uando llegué abajo, me aguardaba una mitad de tiradores encargados de mi ejecución; tuve suficiente presencia de ánimo para burlarme de todos, ganar todavía tiempo, escaparme de entre las bayonetas y lanzas, hacer al fin llegar la suspirada orden del gobierno [que no podía desconocer lo que sucedía en la plaza y que debía impedir que los furibundos hombres armados obraran, para no quedar comprometido en el hecho], y salvar la vida. [...] Al día siguiente de este suceso, estaba en marcha para Chile, desterrado, para salvarme del rencor de mis enemigos que en despecho del gobierno habían jurado mi muerte."⁵

La cuarta versión es la más próxima a los hechos: se escribe en una carta dirigida a Quiroga Rosas desde Chile, dos meses después de que sucedieran:

"Una ocurrencia original. ¿Se acuerda de mi cuarto en los baños de Zonda, tan pintado con las armas de la patria en un frente con banderas y trofeos? Pues bien, el día que me degollaron, lancearon, etcétera, en San Juan, al pasar a mi destierro, entré en el cuarto y bajo el trofeo nacional escribí estas célebres palabras: «*On ne tue pas les idées*», y seguí mi camino. Como nadie lo entendiese, la ignorancia, madre de la desconfianza, sospechó que podía decir: «*Hijos de una gran puta, montoneros, un día me las pagarán*». Y esta traducción libre corrió de boca en boca; pero

⁵Sarmiento, *Mi defensa*, incluida en la edición de *Recuerdos de Provincia*, Buenos Aires, Emecé, 1998, pp. 40-41. La versión del episodio que Sarmiento narra en *Recuerdos* es casi introductoria de otra cuestión que ahí capta más la atención de Sarmiento: la de cómo se hizo escritor (cf. *Recuerdos de provincia*, p. 247).

cuando llegó al gobierno era no sólo aquello sino los insultos más groseros, un plan de conspiración, y de yapa, que la Teléfora [la mujer del gobernador Benavidez] era una ballena de aceite. El gobierno, alarmado con estos rumores, ¿qué cree amigo, qué cree Ud. que hizo? Lo que no hubiera hecho Luis Felipe... Mandó, amigo; sí, mandó, mi querido amigo, ¿qué creyó que mandó, que lo borrarán? Bueno fuera eso... mandó, sí señor, mandó una *comisión de sabios* que descifrasen el enigma, la que, a la salida del conductor de la noticia, estaba preparando su informe sobre los horrores que estaban contenidos en aquellas siniestras palabras."⁶

II Grillos y escritura

Por las cartas de los exiliados podemos recomponer la situación por la que pasaba un prisionero del rosismo, relatada desde el punto de vista de las víctimas, y ver cómo funcionaba el sistema de penas y castigos:

"Parece que le piden diez personeros para la guerra, pues así se les pide a todos los presos. Estos personeros cuestan dos mil pesos lo menos cada uno, y si se desertan, tienen que reemplazarlos. Considera la dificultad para encontrarlos, pues deben ser de los que no estén enrolados. Algunos jóvenes no han encontrado y los han filiado como soldados de línea. Dicen que el estado de Buenos Aires es lo más triste".

Mariquita le llora sus cuitas a su hijo Juan, que está en Corrientes, y le transmite así las últimas novedades sobre su amigo Juan María Gutiérrez.⁷ Las redes de solidaridad no siempre funcionaban bien; y Mariquita condenará a los que, para evitar quedar relacionados con el caído en desgracia, no lo asistieron, algo que —dice— ella habría hecho sin dudar, incluso pidiendo dinero puerta por puerta, de haber estado en Buenos Aires. La situación es por demás complicada,

⁶Agradezco a Adolfo Prieto que me haya recordado la existencia de esta versión. La carta, fechada en Santiago el 19 de febrero de 1841, se reproduce, con leves diferencias, en Paul Verdevoye, *Domingo Faustino Sarmiento, educar y escribir opinando*, p. 75 (es la que transcribo) y en *La correspondencia de Sarmiento. Primera serie: tomo I años 1838-1854*, p. 18. Debemos completar el relato epistolar con la carta del 16 de diciembre de 1840, escrita en Andes.

⁷Carta de Mariquita Sánchez a Juan Thompson, Montevideo, 19 de marzo de 1840, en Vilaseca, *Cartas de Mariquita Sánchez*, p.40.

porque muchos de los allegados a los prisioneros se hallaban ya en el exilio, y la demora implicaba riesgos. De Gutiérrez,

"si más tardan, hubieran sacado el cadáver, según lo que padecen en la prisión. El 21 me dicen iba a salir, dando diez personeros, los que cuestan mil o mil quinientos cada uno, de modo que no sólo hay, para el que no tiene fortuna, el primer inconveniente, sino que es preciso encontrar quien se pueda presentar. Según entiendo no ha habido personas de actividad y entusiasmo sino la Wilson [Carmen Belgrano, la prometida de Thompson], de modos que más de un mes ha estado, según dicen, como emparedado. El 21, me escribe una persona con el disimulo que sabes es preciso tener en estos casos para no hacer más dura la suerte del infeliz esclavo, que creían todo sería arreglado, pero nada hemos podido saber después hasta la fecha, de modo que ignoro aún si ha salido",

vuelve Mariquita a darle información a su hijo.⁸ En algunos casos, como le contaba Carmen Belgrano a su novio, con la familia no se podía contar y ella se las había arreglado para conseguir un "correo" que le trajera información sobre el estado del preso y que, ocasionalmente, le llevara algunas uvas.⁹ Mariquita Sánchez insiste en que Gutiérrez ha sido apresado sin razón, remarcando que no había estado involucrado en ninguna actividad política al momento de su encarcelamiento: por lo que conjetura y evalúa las versiones sobre una posible delación.

Pese a que finalmente será liberado, Mariquita manifiesta su preocupación por la seguridad del joven y da cuenta de la situación en la que terminó después de salir de la cárcel: sin empleo (recordemos que Gutiérrez trabajaba como agrimensor y lo dejan cesante), empeora su situación en Buenos Aires porque suma la falta de trabajo a la posibilidad de que los personeros que presentó deserten (debiendo, ese caso —como se vio— reemplazarlos, algo que no era ni sencillo ni barato). Frente a las casi nulas opciones que se abren para

⁸Carta de Mariquita Sánchez a Juan Thompson, Montevideo, 31 de marzo de 1840, en Vilaseca, *Cartas de Mariquita Sánchez*, p.43.

⁹Carta de Carmen Belgrano a Juan Thompson, fechada el 29 de febrero de 1840, en Ricardo Piccirilli, *Juan Thompson*, p. 126.

quien no ve otro futuro que el exilio, Gutiérrez prefiere salir de Buenos Aires con pasaporte antes que huyendo.¹⁰

Pero así como es costosa la gestión para salir de la prisión, no es simple lograr huir por el río durante la noche (intento que describe con dramaticidad Mármol en las escenas iniciales de *Amalia*), ni tampoco hacerse de los pasaportes que permitan una *salida legal*¹¹. Gutiérrez ha salido de Buenos Aires hacia Montevideo gracias a las gestiones de alguien muy querido por Mariquita Sánchez.¹² Circunstancia muchas veces reiterada: antes de partir, Gutiérrez ha

¹⁰La liberación es un proceso que involucra gastos, gestiones y una red de conexiones que toca a (y da cuenta de –obviamente–) las relaciones con el *otro bando*. Todo el proceso revela, además, de modo interesante, el sistema económico que también el estado rosista pone en funcionamiento para mantenerse en situación de lucha y guerras permanentes, abasteciendo sus ejércitos con el aporte de personeros para la guerra por parte de la oposición que haya sido apresada.

¹¹La entrada del 6 de febrero de 1840 del diario de Mariquita para Echeverría dice: "Ha llegado el paquete con 95 pasajeros, algunos sin pasaportes" (en Clara Vilaseca, *Cartas de Mariquita Sánchez*, p. 417). Nadie podía salir del país sin previo paso por la policía para obtener el permiso. Eso, al menos, indicaba la ley del Restaurador. Sin embargo, las altas cifras de la emigración muestran que esa aduana podía ser sorteada con una fuga clandestina. Reticentes a las grillas clasificatorias del sistema rosista, o intentando escapar de las acciones que sucedían a esos escritos, muchos buscaban el río para emigrar por la noche, sorteando el control. La escritura del sistema rosista, entonces, se lanzaba a la zaga de estos detractores y consignaba sus nombres en partes policiales que daban cuenta del hecho. Así, se sucedían las variaciones sobre el mismo tema: "Nota del Jefe de Policía elevando una relación de los salvajes unitarios que han fugado de esta provincia con expresión del destino donde se hallan y sus intereses", "Partes de los Alcaldes de los Cuarteles 1, 2, 3, 12, 13 y 14, dando cuenta de la fuga y bienes pertenecientes a los salvajes unitarios", "Parte del Comisario de la 4ª Sección acompañando una relación de los salvajes unitarios que han desaparecido de su distrito", "Relación de los jefes y oficiales que por disposición superior han sido dados de baja absoluta por haberse ausentado sin el superior permiso" (en Ramos Mejía, *Rosas y su tiempo*, tomo I, p.251). Es interesantísimo el relato del marino Antonio Somellera, que acompaña en su huida al general Paz en una ballenera que los condujo malamente, en la penumbra de la noche, hasta un buque francés, como se narra en Antonio Somellera, *La tiranía de Rosas. Recuerdos de una víctima de la mazorca*, Buenos Aires, Librería y Editorial del Cabildo, 1962 (El editor ha puesto Andrés Somellera, en vez de Antonio, que sería lo correcto, error frecuente en la bibliografía argentina que confunde permanentemente a estos hermanos).

¹²Si bien Mariquita hace referencias a ese amigo, no da su nombre en la carta que le escribe a Juan (28 de mayo de 1840). Ricardo Piccirilli arriesga que aquel al que ella alude como "un santo de mi devoción" debe ser el Dr. Lepper, amigo personal de la exiliada y médico de Rosas (Piccirilli, *Juan Thompson*, p. 128), lo que contradiría la hipótesis de Raúl Moglia y Miguel García, que sostienen otra posibilidad en relación con la libertad del crítico: "Gutiérrez colectaba documentos que sirvieran para sus estudios sobre el país. Con Vicente Fidel López, su compañero en la Universidad, habían formado varios volúmenes que pasaron como regalo a Florencio Varela por la gestión (¿por medio del Ministro brasileño?) de su libertad en 1840"; y citan como prueba la referencia que Varela hace, en carta desde Río, donde cuenta que "aprovecho cuanto puedo los días en leer y estudiar los materiales históricos que traje y Ud. comprende, mi amigo, que no vuelvo una hoja de ellos sin recordar al amigo laborioso e inteligente a quien debo la más copiosa y mejor porción de aquellos" (carta del 24 de agosto de 184, p. 226). O, tal vez, no sean contrapuestos los datos: pueden haber actuado dos personas

estado oculto en un buque de bandera extranjera, variante que puede leerse también en *Amalia*, cuando se muestra cómo la vivienda del cónsul norteamericano es un refugio de opositores al rosismo, situación que está trabajada sobre la historia personal del autor de la novela, que encontró allí asilo luego de ser liberado de la prisión. Primero, Mármol pasa un tiempo en casa de una tía, en cuya casa se esconde, hasta que el 6 de septiembre, y con la policía en la puerta, escapa por los fondos y decide ir al exilio. Después de haber salido de la casa de María Mármol de Terrada, el joven

"se había ocultado en el pozo de la quinta inmediata de doña Josefa Hernández de Atkins, merced a lo cual pudo escapar con vida. [...] Por medio de las vinculaciones federales que conservaba [...], obtuvo un pasaporte para el extranjero; pero abandonó la idea de usar de él, porque —como lo dice en un diario autógrafo y hasta hoy inédito—, «aquel no le ofrecía garantía alguna desde que, con igual licencia, acababa de ser conducido a la cárcel el señor Lynch».

Pocas noches después se dirigió a una casa situada en el barrio del Riachuelo de Barracas. Frente a una de las ventanas hizo una señal convenida de antemano. Se abrió la puerta de la calle y entró en la casa pasando a una de las habitaciones interiores. Permaneció sólo dos horas, al cabo de las cuales salió de nuevo a la calle acompañado del hombre que lo había hecho entrar y de dos más a quienes no conocía. Se dirigieron al punto designado para el embarque aunque no marcharon juntos a fin de no llamar la atención de la policía, que hacía recorridas frecuentes por la costa. Al cabo llegaron a su destino."¹³

Luego de permanecer oculto bajo bandera norteamericana, Mármol se embarcó hacia Montevideo, en noviembre de 1840. Ya vivía allí Gutiérrez, que había llegado hacia el 24 o 25 de mayo, y se había alojado en la casa de su amigo y compadre, Florencio Varela.¹⁴

diferentes: el Ministro brasileño, consiguiendo sacarlo de prisión; y el médico, consiguiéndole el salvoconducto.

¹³Mariano de Vedia y Mitre, "José Mármol", Última entrega 8, *La Nación*, Buenos Aires, domingo 9 de diciembre de 1917. La huida del grupo que acompañó al general Paz ofrece detalles similares (cf. Antonio Somellera, *La tiranía de Rosas*).

¹⁴Gutiérrez ya conocía Montevideo. Por lo menos una vez había ido a visitar a Varela, en 1833 (cf. *Archivo JMG*, tomo I, p.157).

Tanto Mármol como Gutiérrez han estado engrillados, imagen que se reitera en el cuadro de los opositores prisioneros.¹⁵ Mármol le encuentra formulación poética a la situación, cuando en 1839, poeta sin pluma en la cárcel rosista, graba en los muros del encierro el signo de la afrenta "con palitos de yerba carbonizados en la luz":

"Muestra a mis ojos espantosa muerte;
mis miembros todos en cadena pon,
¡bárbaro!, ¡nunca matarás el alma
ni pondrás grillos a mi mente, no!"¹⁶

Parecería diseñarse, en la ideología antirrosista, una matriz sobre la que se escriben las variantes. La inscripción en las paredes de la cárcel anticipa una acción (y una idea) que devendrá icono cuando el duro proscrito sanjuanino grave en francés la frase que implicaba un desafío.

La de Mármol nace, así, como una escritura precaria. Es materialmente posible escribir contra Rosas en su terreno; pero la escritura se presenta, entonces, con toda la premura y la precariedad a la que está obligada la disidencia. Con estas escenas de la escritura en Mármol y en Sarmiento podemos afirmar que la (cierta, una) literatura argentina comienza con una pintada.

Cuenta Gutiérrez, en la biografía de Mármol que escribe para la *América Poética*:

"corrió la suerte de muchas otras personas distinguidas de su país, abriéndose a su inocencia las puertas de los calabozos políticos, que nunca como entonces estuvieron tan poblados en Buenos Aires. Allí, como en toda prisión inquisitorial, menos vedada era una [sic] arma que un tintero; pero a falta de éste, el señor Mármol

¹⁵En un documento autógrafa que se conserva en el Fondo José Mármol del Archivo General de la Nación (probablemente sea una copia hecha por el propio Mármol), se leen las listas de los prisioneros de las cárceles rosistas y de las disposiciones que se habían tomado en relación con cada caso. Así, se sabe que no sólo Mármol "fue puesto en un calabozo, barra de grillos e incomunicado", sino que también habían sido engrillados otros que tuvieron peor suerte, como Ramón Maza o Félix Tiola, luego fusilados. Por estas listas es posible enterarse de que en el año 1838 Luis Domínguez había quedado detenido diez días por haberse presentado a pedir sus pasaportes; o que si Ramón Maza es definido como "oficial" y Félix Tiola como "francés", a José Mármol se lo califica, en 1839, como "joven" (en AGN, Fondo José Mármol, 2352).

¹⁶Fragmento de "Lamentos", poema escrito por Mármol en prisión el mismo día de su encarcelamiento, el 1 de abril de 1839 (en José Mármol, *Un poeta contra la tiranía. Poesías completas de José Mármol*, Buenos Aires, Claridad, 1945, p. 266).

escribía con carbones en la pared airados apóstrofes en verso contra el causador injusto de sus padecimientos".

Luego, refiriéndose al intento de pasar de Río de Janeiro a Chile doblando el Cabo de Hornos, vinculará la precariedad de dos situaciones igualmente trágicas:

"El que escribía en verso en las paredes del calabozo, escribió también sobre la inquieta cubierta de un buque desmantelado. Al regresar de su funesto viaje arregló los borradores de un poema que ha titulado: «El peregrino en el mar» [...]".¹⁷

Por su parte, en su prisión de la Isla de las Ratas (en la Banda Oriental), Florencio Varela lleva un diario, "solamente para mí", porque está "escrito si aliño, sin pensar siquiera en lo que escribía", que considera complementario a la correspondencia con su mujer, a quien apenas llegado le pide "lo necesario; principalmente un volumen que contiene todo lo que escribió el Bardo inglés, el autor de *Childe Harold's Pilgrimage*. Lord Byron debe ser buen compañero en un calabozo", intuye.¹⁸ No sólo el poeta inglés lo acompaña, sino también un heterogéneo grupo de hombres, que incluye algún asesino, marineros ingleses y americanos y un negro borracho. Justa Cané le ofrece, a vuelta de correo, mandarle un criado para servirlo, lujo que el despojado Varela no acepta por dos razones, que enuncia clara y distintamente: "porque la escuela de una prisión pierde mucho de su importancia cuando uno se procura, en ella, todas la comodidades"; y porque no corresponde, ya que él convive con otros presos que no reciben ninguna asistencia, entre los que destaca al Sr. Lanobla, un anciano de mérito que es un buen conversador. La cárcel, como el exilio, son instancias correccionales y de aprendizaje. Pero la cárcel y el exilio son también, junto con Byron, espacios de inspiración:

"Nada tiene de pintoresco el cerro de Montevideo: sin embargo, mirado desde esta Isla, ofrece una vista agradable, principalmente desde que su falda está poblada de saladeros. Esto me hizo nacer

¹⁷Juan María Gutiérrez, *América Poética*. Es desde Río de Janeiro que Mármol le envía los datos solicitados por Gutiérrez para confeccionar la biografía. Y como cree que la carta en que los escribiera se había perdido, los reitera en otra, levemente modificados. Las cartas en cuestión son la del 26 de marzo y la del 27 de agosto de 1846 (en *Archivo JMG*, tomo II, pp. 52-53 y 68-69). Ya vimos en la Cuarta parte cómo la relación entre cárcel, exilio y escritura también la establece Gutiérrez en la nota biográfica que hace de Rivera Indarte para la misma colección de poesías.

¹⁸Florencio Varela, *Memorias de Florencio Varela escritas en su prisión de la Isla de las Ratas*, en Leoncio Gianello, *Florencio Varela*, p. 507.

el deseo de pintar una vista del Cerro (aunque apenas sé dibujar) y pedí a Rufino, al efecto, mi caja de pinturas. Entre tanto, me acordé que había leído, antes de ayer, en el primer canto del *Childe Harold's Pilgrimage*, tres bellísimas estancias sobre el Monte Parnaso; y aunque pocas cosas de un mismo género, habrá más distintas que el Parnaso, y el cerro de Montevideo, la vista de éste me despertó el deseo de traducir aquellas estancias en verso castellano. Empecé por escribir su traducción en prosa, para versificarla después; y cuando empezaba la segunda estancia (que es la 61ª del canto) el Sr. Lanobla me anunció que venía el bote, conduciendo varias personas" (*Memorias de Florencio Varela*, p. 515).

Venían a anunciarles el fin de la prisión: y luego de cinco días de encierro, pasaban a arresto domiciliario.

Difícilmente Sarmiento, improbablemente Alberdi; pero sí Gutiérrez, Mármol y Varela, que vivieron en el Brasil, deben haber leído y tal vez suspirado con el poema "O Cárcere de Tasso", de Domingos Gonçalves de Magalhães. La composición es un *ensayo poético* que selecciona los nombres de un parnaso de poetas perseguidos, al tiempo que contribuye al diseño de una historia universal de la infamia de los poderes políticos. A diferencia del poema en honor a Filinto Elyσιο, ante la mazmorra en la que sufrió Torcuato Tasso, Gonçalves de Magalhães no se piensa único o de manera singular, sino que se enrola en las "centenas de homens,/ Que como eu curiosos peregrinos/ Vieram visitar este recinto".¹⁹ El peregrino lloroso no oculta sus huellas de turista y, como tantos ausentes de su patria, traza en los monumentos, las ruinas y los escenarios naturales de Europa los cimientos de su novela de aprendizaje romántica. Esta colección de poemas no deja de ser un *travelogue*.²⁰ Pero es, también (y lo es particularmente este poema), una contribución a la tarea de organizar una historia literaria para el Brasil, que complementa aquella que ofrecerá en el ensayo publicado en *Nitheroy*.²¹ Celebrando la naturaleza innata del genio,

¹⁹Gonçalves de Magalhães, "O cárcere do Tasso", en *Suspiros poéticos e saudades*, pp. 204-205.

²⁰Las fechas y lugares precisos que Gonçalves de Magalhães se encarga de anotar al final de los poemas permiten reconstruir los pasos y la cronología del viaje de este americano en el Viejo Mundo.

²¹No puede resultar extraña esta contaminación de géneros en un escritor romántico si tenemos en cuenta que *De l'Allemagne*, de Madame de Staël, fue concebido originariamente como una

selecciona los nombres de infortunados escritores que han padecido el abuso de poder político bajo la forma de la opresión o del destierro. Tasso, Homero, Dante, Camões. Pero la lista se completa con tres nombres brasileños: Antônio José da Silva, Cláudio Manoel da Costa y Tomás Antônio Gonzaga (lo que no está lejos del seleccionado de la literatura brasileña que el portugués Almeida Garrett ha hecho en su *Bosquejo*). Es notorio cómo Gonçalves de Magalhães necesita —o aprovecha— las notas al pie para dar referencias de los brasileños que inscribe en esa línea tan estilizada. De ese modo, los da a conocer al mundo; y al hacerlos ingresar —por su puesta en vinculación— a la literatura universal, echa las bases para la conformación de un espacio para la literatura brasileña en el mundo. Respecto de los oprimidos ilustres, no necesita, claro, dar ninguna explicación al pie.

El Magalhães argentino, Esteban Echeverría, no tuvo prisión que lamentar; pero al marcharse fue el que menos tiempo tuvo de dejar burilado en las paredes el oprobio de la persecución. Lo dejó, sí, en un *borrador*, en forma de alegoría *carnificina*, y donde se dejarían leer las pintadas del otro bando, en las paredes de la casilla del juez del matadero: allí se lee el nombre de la Heroína de la Federación, Encarnación Ezcurra de Rosas, "donde se estará hasta que lo borre la mano del tiempo"; como también se ve, en el cuadro de Carlos Enrique Pellegrini, la inscripción "Viva el chaleco colorado".²² Echeverría no sólo no alcanzó a dejar ninguna escritura al paso, sino que al irse —"con lo encapillado"— incluso se resigna a perder mucho de lo que ha escrito, entre lo que estaba —presumo, como ya dije— "El matadero".²³

III Exiliados y extranjeros

¿Qué les sucedía a los que se iban? Analizar la situación del exiliado es desentrañar la trama entre política y ley, al tiempo que enfrentarse al problema de la legitimidad de las acciones. Si, por un lado, el dislocamiento produce vacíos legales (en la pérdida de derechos civiles y políticos como ciudadano de

novela. A lo que dije en la Cuarta parte con relación a los *travelogues*, agrego otra hipótesis: la ficción (donde incluyo la lírica) es un medio posible para ensayar las formas de empezar a escribir una historia de la literatura nacional.

²²Esteban Echeverría, "El matadero", p. 316. Carlos Enrique Pellegrini, "Matadero".

²³Trabajé esta hipótesis en la Cuarta parte.

la nación propia, en la vigencia de los títulos de habilitación profesional, en la inserción sociopolítica que se tenía), por el otro obliga a redefinir las colocaciones y a indagar la posible adquisición de derechos en los países anfitriones.

Se pone en juego una relación entre la nacionalidad, el internacionalismo y el cosmopolitismo que puede ser estudiada en los itinerarios personales de los desterrados, exhibidos en sus epistolarios privados o públicos tanto como en las publicaciones más programáticas del proyecto intelectual de cada uno. Asimismo, en la formación de la nación argentina, la prensa constituye un *continuum* interesante para abordar las propuestas políticas del rosismo y de la oposición, porque ese *continuum* da cuenta de diversas prácticas políticas de la nacionalidad, el internacionalismo y el cosmopolitismo (tanto por parte de los exiliados esparcidos en otros países como de la política rosista que cuenta con órganos periodísticos extranjeros que difunden o avalan su sistema). Esas prácticas políticas van a definir una posición (no siempre homogénea ni siempre unívoca) en torno al problema central de la extranjería y la soberanía nacional (de la propia nación así como de la nación anfitriona).

Las ideas se transportan y traducen de Chile a Francia o de la Argentina al Brasil, por ejemplo; y es inevitable que las producciones de textos ideológicos provoquen también dislocamientos y conflictos internos en esos mismos países extranjeros. Si se sabe que el *Facundo* se escribe a partir de la presencia en Chile de un representante de Rosas (Baldomero García), es de todos modos imposible no leerlo también dentro del propio contexto político y electoral de ese país y de la posición que Sarmiento asume al respecto.

Porque los desterrados no se definen sólo por su no presencia en el país de origen, del que han tenido que irse. Es en ese sentido que se definen en tanto "desterrados", "exiliados", "emigrados", términos que dan cuenta de una falta, de una pérdida y de modalidades de la expulsión. Se instalan fuera de la nación a la que pertenecen, esperando un posible retorno. (Que se retorne o no es otra cuestión: lo que define a un desterrado es la vuelta a su nación como expectativa y deseo; así como lo define su relación de pertenencia simbólica, social y cultural a una nación cuya legalidad le compete aun fuera de sus límites físicos, porque esto lo marcará en sus posturas políticas respecto de su propia nación y del país o de los países en los que afincue.) Pero aun cuando la figura del desterrado siga funcionando en los países en los que se instalan, es necesario ver a los exiliados insertarse como extranjeros en los países en los

que se hospedan: en el mundo del trabajo (fundamentalmente —pero no sólo— en el periodismo, en el comercio, o en el foro). En cuanto extranjeros, ¿cuáles son sus derechos y sus deberes? ¿Qué grado de inserción social y política consiguen?

IV De traidores y de héroes

Alberdi sale del país hacia Montevideo y allí se suma a las filas de periodistas que combaten a Rosas por la prensa. Pero en 1843, cuando las fuerzas de Oribe —apoyadas por el Restaurador— caen sobre la ciudad, Alberdi consigue, junto con su amigo Juan María Gutiérrez —gracias a las diligencias de Mariquita Sánchez, en cuya casa pasaban la velada hasta salir mezclados en un grupo de oficiales franceses—, embarcarse en una fragata de la misma nacionalidad, en la que se trasladan hasta abordar el navío "Edén", cuyas plazas habían sido reservadas por un amigo que no había dado el nombre de los viajeros, y de cuya existencia y próxima salida Alberdi había sabido por el revolucionario italiano Giuseppe Garibaldi. El 6 de abril de 1843, Alberdi y Gutiérrez parten para Europa.²⁴

Pese a las dificultades de la vida en el exilio que Mariquita ponía de manifiesto en las cartas a su familia y que se acrecentaron con el sitio, a ella —y no es la única— no le resultaba fácil abandonar Montevideo. No sólo por la interdicción de volver a la Buenos Aires de Rosas; sino por la posibilidad de quedar —a los ojos de los demás— como alguien que desea huir de la ciudad oriental precisamente en momentos de tan grave situación como la que atravesaba la plaza. Por eso dirá que, aun lista para irse —con pasaportes y el baúl ya preparado— "sólo me detiene el temor del enojo popular".²⁵ En un principio al menos, Mariquita le habla poco a su hija Florencia de la situación política de Montevideo, y las dificultades se infieren —básicamente— de las referencias a los precios altos y a los buques de guerra. Porque no es en las

²⁴Cf. Juan Bautista Alberdi, "Juan María Gutiérrez", pp. 179-180. Alberdi, que no le informó a Garibaldi el plan que estaba urdiendo para escaparse, por precaución, recuerda que llevaron muchas cartas de recomendación escritas por un miembro de la Joven Italia, entre las cuales había una para Mazzini (que residía en Londres, por si llegaban a conocerlo), que el capitán del barco recomendó romper para evitar el riesgo de caer presos en Italia.

²⁵Carta de Mariquita Sánchez a Florencia Thompson, Montevideo, 3 de febrero de 1843, en Vilaseca, *Cartas de Mariquita Sánchez*, p. 88.

cartas a su hija donde se detiene a describir los cuadros políticos, como si lo hace en las que le escribe a su hijo Juan o en el diario a Echeverría. No obstante lo cual, en la carta a Florencia del 3 de febrero de 1843, se percibe un cambio, que coincide con la inminencia de la instauración del sitio. Describe, entonces, la situación en la que se vive y en la que vive: la vida de cuarteles, con aprestos para combatir; el miedo que siente; su saturación de la política; y la fantasía de irse a Río de Janeiro. Pero es importante recordar que, aun teniendo ganas de irse de la plaza de Montevideo, cuida su reputación, al sopesar cómo puede ser interpretado su alejamiento. Por eso se contiene: irse en ese momento llevaría a que se creyera que le escapa de la situación. Mariquita dice:

"Pienso pues ir a verte; pero me parece que en tales momentos murmurarían aquí, y ahí dirían que me iba por miedo, y esto haría mal efecto. Quisiera ir cuando pudiesen ver que me iba por gusto y sin relación con la política de la que estoy tan cansada que no quisiera ni oír hablar ni pensar en ella" (p. 86).

(Esta mujer, que se fue de Buenos Aires por miedo al poder de Rosas, sabe — en este caso— que abandonar por el mismo motivo Montevideo sería un gesto de cobardía y de falta de honor).

Cuando el día 6 de diciembre de 1842 Manuel Oribe derrota a Fructuoso Rivera en la batalla de Arroyo Grande, se dispone a recuperar la presidencia del Uruguay de la que el vencido lo había expulsado. Se traslada, entonces, a la Banda Oriental y se apresta a sitiar la ciudad capital. El pánico se apodera de los montevidéanos:

"Las primeras horas fueron de una inquieta confusión y de crueles angustias. Los buques disponibles para amontonar las gentes y familias que querían abandonar la ciudad y trasladarse al Brasil, eran escasos y se produjo un alza extraordinaria en los fletes."²⁶

El 16 de febrero de 1843 las fuerzas de Oribe —apoyado por Rosas desde Buenos Aires— declaran oficialmente el sitio de Montevideo, una ciudad que reparte sus habitantes entre los dos bandos en pugna: los blancos de Oribe, sitiadores de la plaza, y los colorados de Rivera, sus defensores. La ciudad se apresta a resistir el asedio de Oribe, que se ha instalado en el Cerro. Y la población —en su mayoría extranjeros— padece la escasez de viveres debido al

²⁶Vicente Fidel López, *Manual de la Historia Argentina*, Buenos Aires, A. V. López editor, 1907, p. 575.

bloqueo del puerto por acción de Rosas. Así, Montevideo se hace menos tolerable para muchos. Los argentinos emigrados en esa orilla conforman la Legión argentina para la defensa de la ciudad; toman las armas o se lanzan a un combate feroz por medio de la prensa que desde hacía tiempo practicaban. Otros, sin embargo, prefieren alejarse en busca de remanso.

Así es como Mariquita Sánchez da cuenta de la situación:

"Considera que yo soy la madre del miedo, tengo el cuartel de los argentinos a dos cuadras, y el de unos negros a una cuadra, de modo que a cualquier ruidito ya los veo pasar corriendo, y yo, temblando. [...] Lloro de miedo y me propongo irme al Janeiro, y me propongo esto sólo para calentarme la cabeza, porque empiezo a tocar imposibles y a más afligirme. [...] Estoy aburrida de guerra y política" (p. 87).

En la carta siguiente, agrega otra aflicción:

"Gutiérrez se fue a Italia, de modo que esto me ha dado también muy malos ratos, porque se fue sin «licencia». Aquí quieren que todos perezcan, y ni las mujeres quieren que tengan miedo, de modo que es la misma cosa que ahí, con un poco más de libertad. Ayer se registraron muchas casas y al que se oculta le sacan amarrado y le hacen soldado de línea".²⁷

A Luis Domínguez, que se enroló en la milicia activa hasta que, en junio, por enfermedad pasó a desempeñarse como oficial en el ministerio de guerra, le interesa particularmente dónde y en qué andan los exiliados argentinos, por lo que su epistolario da información al respecto, ya que —sostiene Piccirilli— "se especializó en esta clase de pormenores".²⁸ Y en carta a Félix Frías, fechada el 12 de septiembre de 1843, comenta:

²⁷Carta de Mariquita Sánchez a Florencia Thompson, Montevideo, s/f (pero obviamente posterior al 3 o al 6 de abril, fechas de fuga y de partida del buque, respectivamente), en Clara Vilaseca, *Cartas de Mariquita Sánchez*, p. 88. Mariquita va a detenerse en la situación desvalida de las mujeres, que se quedan solas, ya que los hombres están siendo afectados —a la fuerza, según denuncia— al servicio de las tropas de la resistencia, comandada por el general Paz. A Sarmiento, por su parte, cuando tres años después pase por la ciudad sitiada, le va a llamar la atención —sobre todo— la población extranjera.

²⁸Cf. Ernesto J. A. Maeder, *La obra histórica de Luis L. Domínguez*, en *Revista Nordeste* N° 3, Resistencia, Universidad Nacional del Nordeste, diciembre 1961, p. 118; y Ricardo Piccirilli, *Juan Thompson*, p.42. Los comentarios sobre los estados de salud, como es lógico en epistolarios privados, abundan en las cartas del exilio. Un párrafo de Luis Domínguez condensa los temores al respecto: "Desde fines de agosto he estado esgarrando sangre; y con los ejemplos que tenemos, me creo en el deber de huir a este demonio. Murió Indarte en cinco meses. Murió

"Asómbrate, Félix, asómbrate. Menos Echeverría y Pepe [Dominguez, su hermano], todos ellos han abandonado el campo; todos se han ido del país al verlo en peligro. Echo la vista alrededor de mí buscando aquellos jóvenes del juramento del 9 de julio de 1838; y apenas cinco encuentro entre nosotros. Ninguno de los que más de nota parecían permanece al pie de su bandera".²⁹

Alberdi se va, Gutiérrez se va.

El desconcierto generado por el inicio del Sitio de Montevideo pondrá a los letrados argentinos antirrosistas frente a un problema político y moral que, en la polémica de 1853, Sarmiento recuperará al acusar a Alberdi de haber sido "el primer desertor argentino de las murallas de defensa al acercarse Oribe".

Sarmiento sabe que la política compromete más que la geografía: no habían sido pocas las ocasiones en las cuales había diseñado un mapa político más amplio. Esa política de las fronteras se tradujo en una idea de americanismo que Alberdi prefiere negar (a pesar de que él mismo ha desarrollado teorías similares) para ampararse en los estrechos límites de lo legal. Sarmiento siempre ha visto que la resistencia al Sitio de Montevideo no implicaba sólo una cuestión de política interna entre Rivera y Oribe, sino que era un problema también argentino: tanto en su aspecto positivo, en la medida en que era una de las luchas efectivas contra Rosas; como en el negativo, al considerar la paralización del progreso nacional, consecuencia inevitable y no deseada de esa lucha, habida cuenta de la cantidad de argentinos (antirrosistas, pero también rosistas) que se veían involucrados en ella.

Si Alberdi se ha vanagloriado siempre de ser el primero en emprender el camino del exilio yéndose a Montevideo, Sarmiento descubre ahora la *ignominia* del héroe, pero —a diferencia de Nolan, del cuento "Tema del traidor y del héroe", de Borges— no la oculta, minando cualquier construcción heroica. La figura del desertor implica una teoría de la traición. Y, en este caso, más que una

Irigoyen; y una porción de personas robustas han sido este invierno más o menos atacadas de lo mismo. Yo, que soy tan endeble, veo que aquí no haría más que consumirme", se lamenta desde Montevideo, en carta del 12 de noviembre de 1845 (en *Archivo JMG*, tomo II, p. 31). Recordemos que Varela también habla escupido sangre, que en abril de 1846 Miguel Piñero morirá de tisis y que en ocasiones Mariquita cuida a un delicado Echeverría.

²⁹Carta de Luis Domínguez a Félix Frías, Montevideo, 12 de septiembre de 1843, en Gregorio F. Rodríguez, *Contribución histórica y documental*, tomo tercero, p. 453 (subrayado en el original). Domínguez se refiere al juramento secreto que hicieron los jóvenes que integraron —una vez disuelto el Salón de Marcos Sastre— la Asociación de la Joven Argentina, del que participó también Juan Thompson. Ya abordé otros aspectos de la cuestión en la Primera y Segunda partes.

cuestión de políticas partidistas, Sarmiento avanza en la disputa con la coartada de una noción más noble, que se quiere indiscutible: la idea de patria.

Alberdi se ve obligado a responder:

"Yo dejaba el puesto de *soldado en la milicia pasiva*, que ocupaba como abogado y como enfermo. Lo dejaba porque tenía el derecho de dejarlo. Usted debe saber que soy nativo de la República Argentina y no de Montevideo, donde estaba accidentalmente. La presencia de Rosas en el Gobierno argentino me tenía allí. Tampoco debe serle desconocido el derecho de todo extranjero de ausentarse del país que no es el suyo cuando quebranta contratos o deberes privados o públicos. ¿Cuál es el derecho con que podía Montevideo retenerme allí? ¿Yo recibía sueldo? Tenía el fusil voluntariamente y podía dejarlo por mi voluntad. Lo dejé por no desertar la causa contra Rosas. [...] En ninguna parte es desertor el soldado que cambia de reducto o fortaleza. En vez de atacar al tirano desde Montevideo, lo atacué de todas partes."³⁰

Cuando Sarmiento señala políticas, misiones y deberes, Alberdi contesta con jurisprudencias, voluntades y derechos.

Porque es el derecho de suelo el que alega Alberdi para definir, ya no sólo su nacionalidad, sino su ubicación y posicionamiento frente a los conflictos que se producen en el primer país en el que se hospeda durante su exilio.³¹ De alguna manera, está negando —con el límite de la ley— la expansión de una política: la política de la Banda Oriental no es independiente de la política rosista. No son acciones colaterales siquiera. Es —sin importar con qué bando se simpatiza— una prolongación de la lucha entre rosistas y antirrosistas.

No sólo Alberdi. También el ecuánime y mesurado Juan María Gutiérrez, siempre tan respetado por todos, tuvo que explicar su *defección* del sitio. En carta a su hermana reconstruye sin eufemismos la circunstancia:

"Te engañaría si te dijese que dejé llorando aquella ciudad, a quien sin embargo estoy agradecido. Todo su atractivo había cesado: la

³⁰Juan Bautista Alberdi, *Cartas sobre la prensa y la política militante de la República Argentina*, pp. 78-79. Estas cuatro cartas, sumadas al texto *Complicidad de la prensa en las guerras civiles de la República Argentina*, forman el conjunto que se conoce como *Cartas Quillotanas*.

³¹A pesar de que, según Canal-Feijoo, Alberdi plantea el derecho de sangre (cf. Alberdi. *La proyección sistemática del espíritu de mayo*, Buenos Aires, Losada, 1961, p. 173).

ciudad activa dormía al pie del cañón, y la rigidez de la disciplina militar se dejaba sentir sobre el menos dispuesto a manejar las armas. Cerca de un mes de trinchera me había arruinado, estaba enfermo, y mi salida de Montevideo me ha dado la vida, como también me la dio la de Buenos Aires. [...] La invasión había exaltado los ánimos, y las pasiones brutales y sin freno que por desgracia son las únicas que conocemos en nuestros países y sin las cuales parece que no pudiera haber patriotismo, se habían desencadenado. En fin, yo no podía vivir allí, ni trabajar tampoco. Tomé un poco de oro que había ahorrado a fuerza de privaciones y trabajos, y me embarqué clandestinamente porque me negaron pasaporte. ¿Qué derecho tiene nadie sobre mi libertad, ni sobre mi voluntad cuando se propone cosas lícitas? Vamos a ver, dije, un rincón del mundo, y sobre todo la cara de ese París que tanto brillo hace y con quien he soñado tantas noches".³²

El viaje resulta un verdadero aprendizaje de vida para los dos jóvenes sudamericanos. Pero, al volver, Gutiérrez tendrá que recomponer algunas relaciones personales de gran intensidad, como la que lo vincula a su entrañable compañero Florencio Varela. Pero, como éste está en Europa, en misión política, es Justa Cané la que se hace cargo de las primeras aclaraciones en torno de la cuestión, en carta del 9 de febrero de 1844:

"Si yo y mi Florencio lo hubiéramos querido menos, quizás, Juan María, estaríamos un poquito resentidos con Ud. porque Ud. creyó que mi Florencio no hizo todo lo que pudo para conseguirle su pasaporte. ¡No crea Ud., por Dios, esto! Mi Florencio hizo todo lo que pudo para conseguirlo después de que estuvo convencido de que Ud. se iba; al principio Florencio hubiera deseado que Ud. no se fuera porque crea Ud., Juan María, que Florencio es muy amigo de Ud. y le dolía oír que hablaran mal de Ud. y quizás él le habló a Ud. con mucho calor sobre esto, y fue la causa de que Ud. le escribiera con más calor de lo que lo hubiera hecho si hubiera estado en más calma que cuando Ud. escribió a mi Florencio; pero Juan María, esto pasó y crea Ud. que ni un día hemos dejado de

³²Carta de Juan María Gutiérrez a su hermana Ramona, enviada desde el Brasil, 1 de enero de 1844, en Morales, *Epistolario de Juan María Gutiérrez*, pp. 41-42.

ser sus verdaderos amigos y de quererlo a Ud. como a un hermano.

Se disculpa Ud. conmigo porque se fue; crea Ud., Juan María, que nosotros no hemos culpado a Ud. de haberse ido; y me alegro con toda mi alma de que haya Ud. sido feliz este año [...]."³³

En noviembre de 1845, se restablece el contacto epistolar directo entre Gutiérrez y Florencio Varela, quien está dispuesto a aclararlo todo y a reanudar la amistad que cultivaban.³⁴

Volvamos a los argumentos de Alberdi. Su declaración de prescindibilidad, ese reclamo por quedar legitimamente al margen del conflicto alegando un territorio de nacimiento revela, por sobre la neutralidad y la equidistancia, toda una definición política de su parte: irse era la manera de no desertar en su lucha contra Rosas. Florencio Varela, cuyo asesinato en 1848 se le imputa a enviados de Rosas, no acordaría con esa alternativa falsa,³⁵ como se hace evidente en la diferencia que se pone de manifiesto en relación con Gutiérrez. Detrás de esa explicación aséptica, tramada sobre el saber que le aportan las ciencias legales que domina, no sería descabellado recuperar el deseo de Europa, al cual —como sus coetáneos— Alberdi tampoco quiso resistirse. La extranjería (una figura relacionada con la soberanía nacional) es la coartada para no tener que rendir cuentas de una posición político-ideológica y para autorizarse una incursión turística menos cargada de responsabilidades.

Alberdi también había definido su nacionalidad en un texto de 1847, y Sarmiento tampoco deja de traerlo a colación en la polémica. Ese folleto y algunos de los argumentos vertidos en el *Fragmento preliminar al estudio del derecho* o en el discurso inaugural al Salón literario constituyen la serie de escritos en los que Alberdi teoriza acerca de la conveniencia o la posibilidad de *aprovechamiento* del sistema rosista. En *La República Argentina 37 años después de su Revolución de Mayo*, Alberdi había dicho:

³³Carta de Justa Cané a Juan María Gutiérrez, Montevideo, 9 de febrero de 1844 (en *Archivo JMG*, tomo I, p. 258). Gutiérrez, de vuelta de Europa, está en la rada del Puerto de Montevideo. Por su parte, Echeverría le comenta que Pacheco y Obes, quien —como ministro de guerra— instaura el estado de sitio y la prohibición de abandonar la ciudad, no le guarda rencor, afirmación que se revela dudosa (cf. *Archivo JMG*, tomo I, pp. 265, 271, 288).

³⁴Cf. carta de Florencio Varela a Juan María Gutiérrez, Montevideo, 13 de noviembre de 1845, en *Archivo JMG*, tomo II, p. 32.

³⁵ El propio Alberdi había sostenido una posición contraria en 1849, que —por relacionarse con el tema de la prensa— analizaré más adelante.

"[...] Soy *argentino*. En el suelo extranjero en que resido [ya está en Chile], no como proscrito, pues he salido de mi patria según sus leyes, sino por franca y libre elección, como puede residir un inglés o un francés alejado de su país por conveniencia propia; en el lindo país que me hospeda y tantos goces brinda al que es de afuera, sin hacer agravio a su bandera, beso con amor los colores argentinos y me siento vano al verles más ufanos y dignos que nunca".³⁶

Alberdi esgrime también aquí una razón legal para desdramatizar su situación en la diáspora política del antirrosismo. Si ese texto es —como sostiene Sarmiento— un folleto "en loor a Rosas" —y cuando no parece fácil desligarse de su condición de exiliado—, la elección de la figura de la extranjería entra en la lógica de la adecuación y del orden (subordinación es otra de las palabras posibles) practicada por Alberdi, quitándole a Rosas la responsabilidad en su alejamiento de la patria. La conciliación nacional que está proponiendo Alberdi (y que después exacerbará con Urquiza ya en el poder) busca, en un sistema de definición legal, diferenciar las posiciones dentro de la disidencia antirrosista.

El hecho de haber pedido él mismo sus pasaportes después del cierre de *La Moda* (que, eufemísticamente, el periódico anuncia como "decisión" de sus directores, cuando se sabe que fue solicitado por el propio Rosas) le permite convertirse, en tanto extranjero y no exiliado, en un "ausente de la patria" (la expresión que acuñará en *Mi vida privada que se pasa toda en la República Argentina* es una condensación clave de esos intentos de *despolitizar* su condición). No se trata, como Sarmiento ha burilado para siempre en la "Advertencia" al *Facundo*, de un desterrado que hurta el cuerpo al brazo de la "barbarie" para salvar la escritura contra el sistema al que se opone. Alberdi hurta el cuerpo para inscribirlo en un periplo voluntario, abonando una suerte de cosmopolitismo negativo, que se siente ciudadano del mundo para evitar enfrascarse en las miserias locales que lo van cercando.

V La prensa y el derecho del extranjero

³⁶Alberdi, *La República Argentina 37 años después de su Revolución de Mayo*, p.327.

Sarmiento sufrió desde temprano los embates de la opinión pública chilena que le negaban su derecho a inmiscuirse en asuntos que, como extranjero, —se supone— no le competían. Las críticas furibundas de Domingo Godoy fueron el motor alegado por el propio sanjuanino para justificar la publicación de *Mi defensa*, en 1843. El *Facundo*, por su parte, se escribe en medio de un clima político enrarecido en Chile, no sólo por la presencia del enviado de Rosas —que provoca, de hecho, la escritura acelerada del folletín que se editará en *El Progreso* entre mayo y julio de 1845—, sino por los antagonismos políticos de los partidos chilenos.³⁷

Sarmiento apoya por la prensa la reelección de Bulnes, lo que provoca encarnizadas polémicas con políticos e intelectuales de ese país. Sin renunciar a su nacionalidad, el argentino hace de la intervención en los asuntos del país en el que vive una bandera. Hay un lema que parece gobernar sus acciones en las naciones sudamericanas por las que ha pasado durante el exilio (la Banda Oriental, el Brasil, pero fundamentalmente Chile, adonde acompañó a su padre al exilio en 1831 y hacia donde marchó como desterrado él mismo en noviembre de 1840): "Las ideas, señor, no tienen patria".

Esta frase, que le fuera dirigida por Manuel Montt, oficia como bienvenida y declaración de hospitalidad por parte de su "protector" chileno.³⁸ Y, a la vez, como propulsora de su acción como publicista político que señala —en el momento de la constitución de las nacionalidades— un problema compartido por varios países "americanos" (a pesar de las diferencias insoslayables). Sarmiento tiene otro concepto de la adecuación como práctica política que Alberdi. Sin escudarse en ningún derecho de suelo que vedaría su participación en la prensa política o su pronunciamiento acerca de políticas internas a las naciones vecinas, Sarmiento se vanagloria de su pertenencia a una comunidad que lo ha acogido aun en medio de voces disconformes. En reiteradas ocasiones, enuncia sus artículos periodísticos desde un "nosotros" que refiere a los chilenos, asimilándose.

A poco de producirse la batalla de Arroyo Grande (que puede considerarse el comienzo virtual del sitio de Montevideo), sin esperanzas

³⁷Esta polémica entre los nacionales y el extranjero que se inmiscula en los asuntos políticos de Chile es, de alguna manera, la condición de posibilidad de la escritura que Sarmiento cuenta como un mandato amistoso (el consejo de su protector, Manuel Montt) en *Recuerdos de Provincia*: "es preciso que usted escriba un libro, sobre lo que usted quiera, y los confunda!" (p. 253).

³⁸Sarmiento, *Recuerdos de Provincia*, p. 250.

inmediatas de acabar con el gobierno de Rosas y como asumiendo una imposibilidad definitiva, Sarmiento postula una breve teoría de la nacionalidad:

"Los argentinos residentes en Chile, proscriptos de su patria, pierden desde hoy la nacionalidad que los constituía una excepción y un elemento extraño a la sociedad en que viven. [...] deben considerarse chilenos desde ahora y aceptar con gusto y merecer una nacionalidad que es digna de hombres libres. La patria no está en el lugar que nos ha visto nacer, sino a condición de ser el teatro en que se desenvuelve la existencia del hombre; pero su doble existencia como individuo y como miembro de la sociedad, como un ser racional nacido para ser libre y gozar de las bendiciones de la civilización, la seguridad individual, el libre ejercicio de sus facultades, la libre manifestación de su pensamiento, la represión de sus abusos por medio de leyes y reglamentos y no por la bárbara y desenfrenada rabia de un mandón. Donde quiera que estas bendiciones se encuentran, allí está la patria, y en este sentido Chile puede ser en adelante nuestra patria querida. [...] Que no suene más el nombre de los argentinos en la prensa chilena; [...] que se acerquen a los que por ligereza u otros motivos los habían provocado, y le pidan amigablemente un rincón en el hogar doméstico, de que en lo sucesivo serán, no ya huéspedes, sino miembros permanentes."³⁹

Aquí podemos encontrar otra diferencia con Alberdi. La idea de patria, y su correlativa de nacionalidad, se piensa en términos de civilización, libertad, ley (lo que en la militancia antirrosista equivale a constitución). Esta otra forma de la adecuación política muestra a un Sarmiento extrañamente sumiso, porque —perdida la propia— necesita una patria que garantice la continuación de su práctica como publicista; no sólo para seguir escribiendo contra Rosas, sino también para tener la posibilidad de que sus ideas sean oídas por un poder menos sordo.⁴⁰

³⁹Domingo F. Sarmiento, "Despedida del «Heraldo Argentino»" ("El Progreso", 11 de enero de 1843), en *Contra Rosas*, Buenos Aires, Jackson, pp.44-47.

⁴⁰Subyace a este posicionamiento, sin embargo, una actitud similar a la que Alberdi esgrimirá en carácter de defensa ante la acusación de haber desertado del sitio de Montevideo. Porque es precisamente en este artículo que, a partir del triunfo rosista en la batalla de Arroyo Grande que desencadenará el sitio de Montevideo, Sarmiento no considera los hechos políticos como una cuestión de lucha entre parcialidades nacionales (rosistas contra antirrosistas): "no es ya la

Sarmiento ha insistido en sus escritos sobre sus derechos de opinión y participación en la política del país en que se hospeda a despecho de su condición de extranjero. Para él, la construcción de una nación no descansa en el derecho de suelo, acotada por los límites de la geografía política, sino en una práctica política al servicio de una nación.

En el llamado a adoptar una nueva nacionalidad debería leerse, además, otro de los gestos hiperbólicos de Sarmiento que, antes que verdaderos, son eficaces. Así como es la eficacia la que lo lleva a demostrar, en su polémica con Alberdi, las contradicciones entre la teoría y la práctica del legalista. Porque si Alberdi negó el derecho del extranjero a entrometerse en la política de Chile por la prensa, Sarmiento le recuerda una intromisión más fuerte —y, se desprende, más grave para esa misma lógica— al pactar en 1847 con el partido gobernante que apoyaría "decididamente" la candidatura presidencial de un hombre de ese mismo partido en las elecciones siguientes, sin saber todavía quién sería.

Pero detengámonos en una serie de artículos publicados en Chile en 1849 en *El Comercio de Valparaíso*, en los que Alberdi pudo mostrar los matices de su pensamiento al tratar de pensar —con un sistema— el problema del extranjero. Se lo ve avanzar desde la idea de la prensa como carta de ciudadanía a la concesión legal de derechos civiles pero no políticos a los extranjeros (que terminará encontrando su forma definitiva en las *Bases de 1852*). Alberdi se sirve en estas publicaciones del argumento del americanismo que *olvidará* en 1853 cuando le refute a Sarmiento la idea de su desertión del sitio de Montevideo: hay en las naciones americanas una afinidad de ideas y principios que autorizan a todo extranjero (americano) a tratar los intereses de esas naciones como si fuera la propia. Así, ni Bello ni Varela podrían ser vistos como "*escritores extranjeros*, porque tratando cuestiones nacionales en la prensa nacional, eran tan nacionales como cualquier otro".⁴¹

guerra social; es una guerra extranjera, una guerra de nación a nación, cuyos resultados no deben interesarnos si no es por la causa de la humanidad, de la civilización y de la libertad amenazadas" (p.44). El argentino se manifiesta extranjero frente a esta situación política. Son posicionamientos que, como se ve, van marcando diferentes teorías *ad hoc*. Pero si en Alberdi parecen funcionar como modos de acatamiento y orden (relacionadas con sus ambages frente a Rosas), en Sarmiento operan como coartadas para autorizar su voz en las polémicas políticas (relacionadas con la función que, en tanto publicista político, no puede dejar de practicar incluso en el país en el que se instala durante su exilio).

⁴¹Juan B. Alberdi, "Los escritores extranjeros" (*El Comercio de Valparaíso*, 15 de enero de 1849), incluido en Carolina Barros (comp.), *Alberdi, periodista en Chile*, Buenos Aires, edición de la autora, 1977, p. 372 (subrayado en el original).

Esta declaración integradora da cuenta de otra modalidad del cosmopolitismo alberdiano; es un escrito de intención política que, sin embargo, encontrará límites al formularse como problema de derecho. Es la contemplación de la ley y la subordinación al orden lo que va a borrar el gesto romántico. La ley chilena otorga al extranjero el derecho a manifestarse por la prensa. Esto es precisamente lo que Sarmiento no dejará de recordarle desde 1852. Pero en la serie de textos de 1849 sobre la extranjería, Alberdi recupera un antiguo "axioma legal, que dice: *No todo lo que es lícito es honesto*",⁴² como una limitación fáctica de la ley. Éste es el punto central de una discusión que terminará haciendo que Alberdi declare, más tajante, que no es posible conceder derechos políticos al extranjero, aunque acuerda en que puede beneficiarse de todos los derechos civiles.

"*No todo lo que es lícito es honesto*".⁴³ La ley no hace prescribir las formas de la moral. Y en los parámetros de esa moral, Alberdi formula una idea de la hospitalidad y de sus rigores. El ejemplo doméstico que da es revelador, porque es muy acertada la relación que se establece entre el *hospes* y el poder. Alberdi vuelve gráfica la relación entre hospitalidad, derechos y deberes (del extranjero huésped) al recortarlo en el ámbito de la casa, como condensación de la nación:

"El extranjero conserva en toda posición, su condición de huésped. A todo convidado le es permitido mandar a los domésticos que sirven la mesa; pero sólo el amo puede retarlos y corregirlos. Las leyes del hospedaje no se lo prohíben al huésped; pero debe abstenerse de usar de esas leyes. Nunca se deben admitir al pie de la letra las ofertas de la ley, y mucho menos de las leyes generosas, y más que generosas, ostentosas" ("Extensión y límites", p. 377).

Si el anfitrión concede, es el extranjero hospedado en su lugar (en el lugar del que tiene el poder de hospedar) el que tiene el deber (moral) de imponerse límites. Alberdi se constituye en el enunciador de la ley del *hospes* que puede derivar, según Jacques Derrida, en una de las formas de la *hostilidad*. Para Derrida, lo primario de la hospitalidad es conservar el poder (porque plantea que

⁴²Juan B. Alberdi, "Extensión y límites del derecho de los extranjeros a injerirse en la prensa política de Chile" (*El Comercio de Valparaíso*, 19 de enero de 1849), en Carolina Barros, *Alberdi, periodista en Chile*, p. 376 (subrayado en el original).

⁴³Sarmiento no habría estado equivocado si hubiera usado este axioma en relación con la explicación que dio Alberdi acerca de su salida de Montevideo durante el sitio.

la hospitalidad incondicional no existe debido a que, al ser programada, organizada, la hospitalidad ya no es hospitalidad pura, la única que podría ser incondicional), y el *dominus* o el *master* se convierten en el déspota por intensificación. Asimismo reconoce que la hospitalidad puede ser regulada por ley, lo que confirma el poder del que hospeda. Y si el extranjero es aquel al que se puede devolver al límite, Alberdi revierte el temor a ese poder (de ser expulsado, por impertinente) y lo transforma en un deber del extranjero, al proponerle como deber moral el saber instaurar sus propios límites, más acá de las fronteras de la ley. Ley de la medida, Alberdi da cuenta de otra práctica de la obediencia. No sólo obedecer dentro de los límites de la ley: extralimitarse en la obediencia es la forma de saber gobernarse.⁴⁴

En cambio Sarmiento, el insubordinado, no quiere restricciones. No hay derecho que obligue a limitar el lícito derecho a usufructuar de todo lo que ese derecho otorga. Insubordinación permanente frente a obediencia excesiva. En esas coordenadas se cruzan los intereses de ambos. "No sabe gobernar quien no sabe obedecer", ha dicho Alberdi, poco visionario.

La escena primaria de la insubordinación sarmientina se lee en *Mi defensa*, articulada —como en el ejemplo de Alberdi— sobre una imagen doméstica, aunque —como acostumbra Sarmiento— personal:

"Desde la temprana edad de quince años he sido el jefe de mi familia. Padre, madre, hermanas, sirvientes, todo me ha estado subordinado, y esta dislocación de las relaciones naturales, ha ejercido una influencia fatal en mi carácter. Jamás he reconocido otra autoridad que la mía, pero esta subversión se funda en razones justificables. Desde esa edad el cuidado de la subsistencia de todos mis deudos ha pesado sobre mis hombros, pesa hasta hoy, y nunca carga alguna ha sido más gustosamente llevada"⁴⁵

Insubordinación en las prácticas, desorden en las lecturas: originalidad de pensamiento. Sarmiento ha hecho de estas actitudes una secuencia lógica de derivación. Negativo fotográfico del lema alberdiano: sabrá gobernar quien

⁴⁴Estas ideas fueron trabajadas por Jacques Derrida en un seminario dictado en New York University ("Literature + Philosophy: Hostility/Hospitality", fall semester 1996) y recogidas parcialmente en Jacques Derrida y Anne Dufourmantelle, *La hospitalidad*, y se conectan con muchos conceptos de *El monolingüismo del otro*, Buenos Aires, Manantial, 1997. La derivación de *hospes* a *hostes* se alimenta de la cadena que reconstituye Benveniste en su texto "La Hospitalidad".

⁴⁵Sarmiento, *Mi defensa*, p.42.

aprendió a desobedecer, a no imponerse límites. La genealogía es un árbol frondoso en la fantasía sarmientina: ahí se asientan sus vicios privados, para devenir virtudes públicas.

Hospes en su casa, invirtiendo el *orden natural* del *pater familias*, Sarmiento deriva hacia el *despotes*, al intensificar su poder. Su poder se construye en la atribución de derechos derivados de un *cursus honorum*: el sanjuanino es recurrente en la exhibición del *curriculum*, la foja de servicio y la biobibliografía.⁴⁶ El derecho se construye con acciones. Por eso no le parece deshonoroso reclamar un derecho avalado, no sólo por la ley, sino también por la práctica:

"[Los jóvenes chilenos que escriben en el *Semanario*] dirán hoy si todos ellos han hecho en la prensa chilena más por la prosperidad de esa patria, que el *solo* extranjero a quien se imaginaban excluir del derecho de emitir sus ideas, sin otro aliciente tampoco que el amor del bien."⁴⁷

Alberdi le recuerda al huésped el deber moral de convertirse en su propio déspota; Sarmiento le recordará al anfitrión el deber de respetar los derechos concedidos. El anfitrión debe cumplir y hacer cumplir su propia ley de la hospitalidad. Es por eso que Sarmiento se declara vencedor de una batalla más

⁴⁶Hay, en el origen de la formación de Sarmiento, una carencia que Alberdi aprovechó para la práctica de la injuria: "Digo solamente que el diarismo no es ni ha sido *mi oficio*, sino la abogacía cuyos títulos no poseo *ad honorem*, sino ganados en toda regla por estudios hechos en ese colegio de ciencias morales de Buenos Aires, que usted tanto apeteció y que yo lamento no hubiese logrado, porque su polémica de hoy sería de otro tono" (Alberdi, *Complicidad de la prensa en las guerras civiles de la República Argentina*, en *Cartas sobre la prensa y la política militante de la República Argentina*, p.120, subrayado en el original). En la disputa por los títulos, Sarmiento y Alberdi polemizan acerca de un problema de legitimidad. Sarmiento, despojado de los honores de un título universitario que diferentes avatares provinciales le vedaron, ha encontrado dos modos de conjura: desviando hacia su foja de servicios, por un lado; por otro (y éste es el que me interesa ahora), cambiando el paradigma de la discusión para llevarla al terreno de las jurisdicciones. Sarmiento había puesto en cuestión la legitimidad del título de Alberdi: "No trataré de capacidad militar, sino de grados, ni más ni menos como usted hace valer su grado de abogado *peregrino*, no obstante que no es abogado en su patria, para donde escribe. Cuando dice usted, pues, yo soy un abogado, y usted un periodista, para lectores argentinos, en la República Argentina, establece dos supercherías. Allá no es abogado usted, como soy yo teniente coronel; como no soy teniente coronel en Chile, donde usted es abogado. No confundamos lugares ni fechas" (Sarmiento, *Las ciento y una*, Buenos Aires, Sopena, 1941, p.116, subrayado en el original).

⁴⁷Sarmiento, *Recuerdos de provincia*, p.250. Es verdad que, por su parte, Alberdi también ha manifestado reiteradas veces una concepción de la patria ligada a la defensa de una idea, y es eso lo que los estudiosos de su obra suelen rescatar en el análisis del ideario alberdiano. Pero es precisamente por eso que me interesó aquí hacer foco en las contradicciones en las que, sin embargo, el constitucionalista ha incurrido.

difícil que la legal. Porque si la ley escrita (constitucional) de Chile concede al extranjero el derecho de pronunciarse por la prensa, las pasiones y los odios sociales son, *de facto*, la más clara interdicción. Es en la lucha social que Sarmiento pretende hacer cumplir lo que la ley concede.

"Pero lo que me tenía en la exasperación era que por ser *extranjero*, yo debía ser más prudente, más medido que los hijos del país. Hoy me parece que es un hecho conquistado la convicción íntima del público, de la sinceridad de mis miras, del exceso de amor al bien que siempre dirigió mi pluma [...]. [E]l público se obstinaba en no querer leer *Mercurio* donde decía *Mercurio*, y sí, Sarmiento, extranjero, argentino, cuyano, y demás; [...] y yo siempre creí y creo que no debe el público traslucir a través de las páginas, los encogimientos que una situación particular impone al redactor. Yo he hecho triunfar este principio *envers et contre tous*, y hoy es regla de la prensa".⁴⁸

La imposición de la regla, la corrección de un mal hábito (el de la intolerancia casi xenófoba) como forma del patriotismo (entendido en un sentido más amplio que el de una nacionalidad determinada) contesta a la forma en que Alberdi estipula que debe hacerse uso (limitado) de la ley. En este sentido, podría considerarse a Sarmiento como "extranjero patriota" que, como tal, no quiere que le impongan límites a sus derechos y que traslada la lucha por la causa de su propia nación a la defensa del bien allí donde vive. El patriotismo es un sentimiento desmesurado: "He creído siempre que en mí el patriotismo era una verdadera pasión con todo el desenfreno y extravío de otras pasiones"; por lo tanto, ese patriotismo no puede dejar de leer en la *acusación* de extranjería más que una manifestación clara de los enconos partidarios (chilenos, en este caso).⁴⁹

Si, volviendo a Derrida, el *dominus* o el *master* se convierten en el déspota por intensificación, es posible pensar que el exceso, la intensificación

⁴⁸Sarmiento, *Recuerdos de provincia*, pp. 260-261.

⁴⁹Sarmiento, *Mi defensa*, p.43. A esta posición de Sarmiento debemos agregarle la que sostiene en la carta de Montevideo de sus *Viajes*, donde postula un concepto de "nacionalidad de elección, de fortuna, de sangre derramada y de sacrificios reales" (p. 42). Sarmiento está combatiendo la "lógica española, la lógica de la expulsión de moros y judíos" (p. 30) y analizando la situación de la ciudad sitiada, donde la población europea es mayor que la de los nativos. Así, postula una idea de nacionalidad definida por inversión, trabajo y productividad; podríamos decir: por derecho económico.

del poder deriva en el expulsor. Según los antirrosistas: Rosas. Un poder intensificado es, antes que *hospes*, *hostes* respecto de una parte de sus connacionales: de la hospitalidad a la hostilidad.⁵⁰

Si en la postulación de una hospitalidad pura (que, como se ha dicho, no existe para Derrida), el hospedado debe ser desconocido, podemos completar: en la intensificación del poder (del que tiene el poder de hospedar a sus propios nacionales), en la forma despótica, en la postulación de la expulsión, el expulsado debe ser conocido, señalado. De ahí las clasificaciones de Rosas que enfurecen al Mármol de *Amalia*. Y su contrapartida, los nombres de autor en los libros que se publican en el exilio, las (malas) famas, las firmas en las cartas del destierro, las *tablas de sangre* de Rivera Indarte como "documento" para que Florencio Varela negocie acuerdos en Europa para la lucha contra Rosas.

Pero no sólo el *despotes* nacional (Rosas) es el expulsor hostil. Aun en la errancia del exilio, los argentinos han sido expulsados. Ya hemos visto las resistencias de los pares de Sarmiento a su injerencia en la opinión pública chilena. Los gobiernos anfitriones, aun cuando protectores en muchos casos, encuentran formas más sublimadas de limitar sus leyes de hospitalidad.

Pese a (o precisamente por) la amistad que unía a Sarmiento con Montt, éste lo envía en misión pedagógica a Europa para sacarlo del centro de la polémica *nacional* chilena y de un posible conflicto de poderes entre Chile y Argentina por el *Facundo*. Corrige un destino posible "a trasmano" cuando Sarmiento coquetea con aceptar una invitación del gobierno de Bolivia para trasladarse allí. Y, haciendo uso de su poder como *dominus*, suaviza lo que no deja de ser una expulsión con una ratificación de su poder al renovar su gesto de hospitalidad:

"«¿No pensaba Ud. antes ir a Europa?» Y al despedirme para aquel destino: «Ud. volverá a su país probablemente, según el aspecto que hoy ofrecen los negocios; si alguna vez quiere volver a Chile, será Ud. aquí lo que Ud. quiera ser»".⁵¹

⁵⁰También antihospitalario respecto del extranjero, si recuperamos el caso de la prisión de César H. Bacle y su consecuencia, el desencadenamiento de hostilidades internacionales, a partir del bloqueo francés. El caso del napolitano Pedro de Angelis, en cambio, muestra el lado protector del poder del *hospes*, que se sirve de los saberes del extranjero erigiéndolo en el letrado principal de su sistema.

⁵¹Sarmiento, *Recuerdos de provincia*, p. 253. Además, en el *Facundo*, Sarmiento denuncia las consecuencias de la intensificación del poder que se vuelve expulsor incluso más allá de las fronteras geográficas de la soberanía de sus derechos o de su poder político legítimo, al detallar

En este sentido, le es particularmente aplicable a Sarmiento la noción de "proxeno", que es

"«el que busca» y, en realidad, el *intermediario* entre la Ciudad y los miembros de una comunidad extranjera, lo que remedia su incapacidad estatutaria. La proxenia es siempre la función de un individuo elegido por una comunidad extranjera, a veces debido a sus méritos particulares [...]".⁵²

Algunos casos de expulsión más duras se dan en la corte brasileña, como sucede con Carlos Guido.

"Allí los *ukases*, los golpes de autoridad, las alcaldadas, no tienen como en otros puntos de América el privilegio de estar perpetuamente a la moda. Sin embargo, para que no haya regla sin excepción, se me despachó con viento fresco",

dirá el mismo que unas páginas antes había celebrado la hospitalidad brasileña:

"Reina en Río de Janeiro la más fina cultura y si las relaciones sociales no son tan accesibles cual sucede en los países de origen español, nada hay más afable que la hospitalidad brasileña cuando se ha llegado a merecerla. [...] Fui allí querido cuanto puede serlo un joven extranjero a quien se le hace el honor de contársele en la familia entre los hijos predilectos".⁵³

Mármol también había sido expulsado de Río de Janeiro, por razones en las que se mezclaban asuntos domésticos con los de Estado: por haber cometido un acto inconveniente como secretario de Tomás Guido en la legación argentina (situación anómala del antirrosista que ha sido hospedado por el ministro de Rosas). En otra oportunidad, es el comandante de la Estación Naval Brasileña en el Río de la Plata el que le veda la posibilidad de embarcarse en un navío de esa nacionalidad por haber ofendido al emperador en sus escritos. Y será Mármol el que promueva, en su *Juventude progressista*, el uso del derecho de deportación de la corte de todo aquel que transite con pasaportes expedidos por el general Rosas (podríamos decir: con pasaportes de la barbarie), en probable alusión a su propio —supuesto— padre.

los alcances del poder de Rosas para promover la expulsión de unitarios de la Banda Oriental, enviándolos al sur del Brasil, como vimos en la Tercera parte.

⁵²Julia Kristeva, *Extranjeros para nosotros mismos*, p. 62.

⁵³Carlos Guido Spano, *Carta confidencial*, pp. 37 y 32, respectivamente (subrayado en el original).

Si Sarmiento había defendido su derecho a intervenir en los asuntos políticos de Chile, y podemos considerarlo un extranjero patriota, es posible también pensar en la categoría de "patriota extranjero" —otra forma de oxímoron— que se deriva de los argumentos de los que Alberdi se sirve para explicar la posición de los antirrosistas respecto del bloqueo anglofrancés. El patriota extranjero es el que, hospedado en un país que no es el suyo, se suma a éste en la guerra contra su país natal.⁵⁴

Basándose en Chateaubriand, Alberdi explica el apoyo de los antirrosistas al bloqueo francés por medio del legítimo derecho de aliarse al extranjero en el combate contra la propia nación. El resguardo de la integridad de la propia nación en esa lucha los defiende de toda acusación de traición.⁵⁵ La explicación de Alberdi descansa en la declaración voluntarista de principios virtuosos, haciendo referencia a la defensa de la soberanía nacional. Sarmiento, en cambio, es más práctico al respecto, cuando en *Argirópolis* explica —primero por motivos económicos y después políticos— que no existe el peligro de ser conquistados por Francia o Inglaterra debido a que es económicamente inconveniente el mantenimiento de colonias.⁵⁶

⁵⁴Julia Kristeva enuncia la idea del *patriota extranjero* en *Extranjeros para nosotros mismos*, pp. 192 y 195.

⁵⁵Alberdi, *La República Argentina 37 años después de su Revolución de Mayo*, pp. 335-336.

⁵⁶No hay acuerdo entre unitarios de la vieja generación y jóvenes antirrosistas respecto de la ayuda de potencias extranjeras para derribar a Rosas, como ya hemos visto. Y si los jóvenes, con cierto pragmatismo, echan mano de ese recurso, también se desilusionarán sin demora —y sin cargas— cuando, a mediados de 1846, la intervención inglesa fracase. A partir de ahí se va produciendo un paulatino cambio de miras, y de la fugaz esperanza depositada en esa intervención, se pasa a hablar más sistemáticamente de Urquiza, al que —se sabe— terminarán apostando finalmente con éxito. Todo esto puede observarse en las cartas que van de mediados a fines del 46.

2. El orden (¿o el desorden?)

I Exilio: la novela de aprendizaje del orden

La bibliografía sobre los jóvenes antirrosistas abunda en la reconstrucción de las lecturas que realizaron y que influyeron de manera decisiva en la organización de su ideario político. En ese proceso de aprendizaje se destacan, por un lado, el viaje de Echeverría a Europa y, por otro, la preparación metódica (que incluye la institucional) de Alberdi. Si, en cierta forma, ambas formas de aprendizaje constituyen "modelos", el acceso de Sarmiento a los libros se recorta como un itinerario menos sistemático cuya eficacia descansa en la prepotencia de trabajo del sanjuanino que, aislado en su provincia y vedadas las posibilidades de estudiar en Buenos Aires, se hizo a fuerza de perseverancia y pequeños aprendizajes así como por medio de relaciones discipulares reconocidas por el propio Sarmiento con Oro o con Manuel Quiroga Rosas.⁵⁷

Las lecturas de Alberdi o Echeverría —a las que pueden sumarse las de Gutiérrez— funcionan como una acumulación que pasa a operar como el deber ser, al armarse como la colección que debe ser leída para estar al día y para — desde ese saber nuevo— completar la obra de conformar la nación que los viejos unitarios han dejado trunca. Arbitraria, sin duda, la colección se inscribe de todos modos en el horizonte del sistema, por medio de un principio de organización; no tanto porque se adquieran organizadamente los objetos que se han de coleccionar, sino porque —una vez adquiridos— se clasifican y se ordenan en el conjunto.

Las lecturas de Sarmiento —menos sistemáticas y más solitarias, regidas como estaban por los avatares de lo que llegaba a San Juan— son también una acumulación; pero su orden no puede preverse porque depende de lo que vaya ingresando en esa provincia, tan a trasmano de los vientos de la civilización europeizante. La diferencia fundamental en Sarmiento es el modo en que se apropia de esos textos y la imagen que construye para narrar su acceso a los bienes simbólicos. Porque los textos que se van acumulando según el desorden de llegada operan en su obra como *souvenirs*. Según Susan Stewart, "el souvenir es, por definición, siempre incompleto", por lo que necesita ser complementado por un discurso narrativo. Pero este discurso narrativo "no es

⁵⁷Cf. Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, "Una vida ejemplar: la estrategia de *Recuerdos de provincia*", en *Literatura/ Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983, texto de capital importancia para comprender el acceso de Sarmiento a la cultura letrada.

una narrativa del objeto; es una narrativa del poseedor".⁵⁸ El valor del *souvenir* está asociado a la narración. Sarmiento opera con fragmentos que cobran valor porque él mismo narra su relación con ellos. El proceso de lectura desordenada de Sarmiento constituiría, antes que un modelo, un valor apoyado en la idea de una experiencia personal, difícilmente transferible, a menos que se involucre al otro en la relación con ese objeto. Hay en Sarmiento una épica del esfuerzo que vuelve a cada adquisición de bienes culturales un episodio narrable. Los libros leídos o traducidos, entonces, pueden vincularse a la serie de los viajes; porque a partir de la recuperación del momento o de las condiciones de su lectura, Sarmiento construye una peripecia interesante: itinerario personal y descubrimiento del mundo. El otro polo es el de sus propios libros, que siempre están marcados por la narración de la aventura de la escritura, construida permanentemente en torno a condiciones adversas que vuelven más heroica su publicación. Sarmiento no acumula sin contar las marcas personales, por lo que su colección arbitraria —incluso la arbitrariedad de su colección— funciona como una usina de relatos.

La relación de estos letrados con el poder de Rosas tampoco ha sido homogénea. Como ya hemos visto, Alberdi estableció muy tempranamente los lineamientos de una política de la obediencia, tanto en su lectura inaugural del Salón literario como en el *Fragmento preliminar* que, para la fecha de apertura del mismo, ya estaba en prensa. De esas *concesiones* al poder rosista, Alberdi deberá *defenderse* durante casi toda su vida. En el *Fragmento*, esas concesiones tienen a Rosas como destinatario, con el fin de despejar toda sospecha que éste pueda tener respecto de las producciones o actividades del escritor; pero se hace ostensible también la trama de la polémica del joven romántico con los unitarios rivadavianos, porque aprovecha para refutarlos, al reconocer y sostener filosóficamente la legitimidad del poder de Rosas por su carácter representativo: "La plenitud de un poder popular es un síntoma irrecusable de su legitimidad".⁵⁹

Mientras que, en el folleto *La República Argentina 37 años después de su Revolución de Mayo*, muerto Lavalle en 1841 y habiéndose fortalecido la posición y la ideología política de los jóvenes antirrosistas en la pulseada con los viejos unitarios, la teoría de la obediencia parece tener en el propio Rosas el

⁵⁸Susan Stewart, *On longing*, p.136.

⁵⁹Alberdi, *Fragmento preliminar al estudio del derecho*, p.136.

destinatario exclusivo, como una forma de garantizarle un acatamiento del orden por parte de los opositores si él se decide —como el mismo texto le aconseja— a constituir el país. Sarmiento lo explicitó, echándoselo en cara a Alberdi: "En 1847 trata de arreglarse con Rosas, lo ensalza, lo sostiene, le propone que constituya la República, que él manipulará una constitución [...]"⁶⁰.

Alberdi está adscribiendo a una concepción carismática de la autoridad, como la que Max Weber enunciará como una de las tres tipologías del poder. Así, la legitimidad de este poder radica en la atracción que ejerce ese individuo sobre el pueblo. Para Alberdi, Rosas no es un déspota; su poder es legítimo porque representa al pueblo entendido en su concepción más universal:

"Y por pueblo no entendemos aquí la clase pensadora, la clase propietaria únicamente, sino también la universalidad, la mayoría, la multitud, la *plebe*. Lo comprendemos como Aristóteles, como Montesquieu, como Rousseau, como Volney, como Moisés y Jesucristo. Así, si el despotismo pudiese tener lugar entre nosotros, no sería el despotismo de un hombre, sino el despotismo de un pueblo: sería la libertad déspota de sí misma, sería la libertad esclava de la libertad. Pero nadie se esclaviza por designio, sino por error. En tal caso, ilustrar la libertad, moralizar la libertad sería emancipar la libertad".⁶¹

Coincide con la teoría del amo y el esclavo de Hegel que, como bien señala Richard Sennett, fue "traducida" por los periódicos europeos contrarios a Napoleón que instaban a los pueblos a no reconocer su "destino carismático" porque eso los haría libres, aun cuando sus territorios fueran conquistados. La libertad depende de sacarse de encima el amo que se lleva adentro.⁶²

El *error* de Alberdi sería el de, no obstante proponer un proceso de educación del pueblo (misión de la que se hace cargo la joven generación), haber admitido el carisma del poderoso y haberlo considerado legítimo. Sarmiento, a diferencia de Alberdi, desoyó siempre cualquier canto de sirena y se llamó a la insubordinación permanente.

⁶⁰Sarmiento, *Las ciento y una*, p.65.

⁶¹Alberdi, *Fragmento preliminar al estudio del derecho*, p. 145.

⁶²Hegel sostiene: "No se trata de la distinción entre [alguien que es libre y alguien que es esclavo]. Más bien, el primero es dominado desde afuera, mientras que el otro, teniendo a su amo dentro de sí, es por este mismo mecanismo, su propio esclavo" (citado por Richard Sennett, en *Authority*, New York-London, W. W. Norton, 1980, p.42, texto que sigo también en el concepto de autoridad para Max Weber).

En el folleto de 1847, Alberdi asegura que

"El poder supone, como base de su existencia firme, el hábito de la obediencia. Ese hábito ha echado raíces en ambos partidos. Dentro del país, Rosas ha enseñado a obedecer a sus partidarios y a sus enemigos; fuera de él, sus enemigos ausentes, no teniendo derecho a gobernar, han pasado su vida en obedecer, y por uno y otro camino han llegado al mismo fin."⁶³

Ese fin es el orden, necesario para organizar la nación y, a la vez, base de un poder que debe legitimarse mediante una ley constitucional escrita, como garantía de su inmutabilidad. El destierro (aunque Alberdi se resista casi sistemáticamente a llamarlo de esa forma, mitigando cualquier acusación con ideas afines pero eufemísticas, tales como "viaje", "ausencia", "vida flotante", "extranjería") es una excelente escuela para el aprendizaje del orden. De ahí que, haciendo otra concesión al poder rosista, encuentre un beneficio secundario en esa situación extrema: el destierro puede ser absorbido aprovechando aquello que los exiliados aprendieron fuera de su patria. Ya lo vimos: Alberdi sostiene —propone— que los exiliados se han instruido en el extranjero: han aprendido lenguas, han desarrollado y ejercido profesiones y oficios ("industria", dice Alberdi), han acumulado saberes políticos por su participación en la vida pública de los países en los que residieron, han experimentado diferentes sistemas legislativos. La novela de aprendizaje del orden en el exilio tiene un modelo prestigioso, esto es: europeo, y los protagonistas se llaman Chateaubriand, Lafayette, madame de Staël, el rey Luis Felipe. La versión argentina puede escribirse mostrando las peripecias de los héroes en los diferentes escenarios: "Chile, el Brasil, el Estado Oriental, donde principalmente ha residido" el grupo de exiliados. Más que industrias, lo que estos exiliados han aprendido en el extranjero es "cuando menos a vivir quieta y ocupada". Los joven generación, declara Alberdi —recordemos—, "ha crecido, en edad, en hábitos de reposo".⁶⁴

Es el aprendizaje del orden el que se enfatiza. Alberdi, el mesurado, reconoce los "pecados" de juventud y hace un acto de contrición frente al poder. En 1853, intentará, en vano, que Sarmiento reconozca los suyos y, corrigiéndolos, aprenda a obedecer, ahora, a Urquiza. Contra el gaucho malo de

⁶³Alberdi, *La República Argentina 37 años después de su Revolución de Mayo*, p. 340.

⁶⁴Alberdi, *La República Argentina 37 años después de su Revolución de Mayo*, pp. 345-346.

la prensa, Alberdi señala la ética de la acción política. Contra la política del encono (siempre teñida de reclamos personales en Sarmiento), Alberdi construye una ética de la sana costumbre de la obediencia, que se inscribe en el polo del orden, al que postula como necesario a cualquier organización.⁶⁵

II El buen gobierno: la dialéctica del desorden

Sarmiento ha hecho de su formación y de su exilio un *pathos*, que se contrapone al *ethos* alberdiano. Ese *pathos* se traduce también como pasión política. Pero, contrariamente a la idea de que las pasiones suelen ser ciegas, en Sarmiento se daría la paradójica situación de un sentimiento desmesurado como fruto de un exceso de visión: Sarmiento, el visionario; Sarmiento, el profeta; Sarmiento, el clarividente.

El *pathos* descansa siempre sobre alguna forma del desorden. En la práctica, los frutos de ese desorden se presentan como sinécdoques que recuerdan la existencia de una totalidad que la ambición desmesurada querría abarcar por completo. De Sarmiento, Lucio V. Mansilla ha dicho que "sólo era un adivino de epígrafes": una teoría negativa de la lectura y del saber. (El epígrafe también puede emparentarse con el *souvenir*: no deja de ser un objeto que recuerda un lugar por donde se ha pasado y del que se conserva un fragmento cuyo valor radica en la narratividad que dé cuenta de la relación entre ese objeto y su poseedor.)⁶⁶

Eso, con relación a los bienes culturales adquiridos. Con respecto a la vida del destierro, Sarmiento ha elegido —por sistema— señalar siempre las desventajas y no dejar de recordar que Rosas, el destinatario principal de su producción intelectual, es la causa única de su expulsión. Pero si pese a que

⁶⁵En relación con el tema del orden en Alberdi, ver Oscar Terán, *Alberdi póstumo*, Buenos Aires, Puntosur, 1988.

⁶⁶Lucio V. Mansilla, "Sarmiento", p. 25. Una teoría positiva de la lectura es lo que Sarmiento ha cimentado en sus textos. Es la lectura la adquisición más temprana y más útil que esgrime para fundamentar la eficacia de su proceso de formación. Así, los efectos no deseados del desorden de los libros (la incompletud, las inseguridades) se traducen en independencia de criterio. Y si "haber aprendido a leer muy bien" es una de las virtudes del casi autodidacta, eso no necesariamente significa leer correctamente. Es así como la eficacia del sistema de pensamiento y de creación de Sarmiento radica en los deslices que comete en su lectura. Cf. Ricardo Piglia, "Notas sobre el Facundo" y Sylvia Molloy, "El lector con el libro en la mano", en *Acto de presencia*.

como los otros exiliados Sarmiento desarrolló actividades productivas y "ha crecido en edad" y no aprendió —como Alberdi— a obedecer, deberíamos preguntarnos qué se narra en la novela de aprendizaje en el exilio que Sarmiento fantasea para sí mismo.

Esa novela, que se escribe en primera persona, cuenta el periplo de un héroe. El *pathos* la rige y se muestra en el cuerpo "lleno de cardenales" y en un nombre propio mancillado sistemáticamente (en la patria y en el extranjero). La disciplina no está dentro de los objetivos de Sarmiento si se entiende como obediencia.

"Ha dicho don Domingo S. Godoy que recién me estoy civilizando aquí, y es la pura verdad. Mis amigos y las personas que me tratan de cerca, se ríen de mi torpeza de modales, de mi falta de elegancia y de aliños, y de mis descuidos y desatenciones, y yo no soy de los últimos en acompañarles en sus burlas".⁶⁷

Sarmiento construye esa imagen desvalida para encontrar en ella la potencia de un beneficio secundario. No es el beneficio secundario que puede extraerse de la pena del exilio. Es la construcción de un padecimiento solitario que confirma la singularidad. El yo de Sarmiento se recorta en el aislamiento sistemático (nacimiento en una provincia muy lejana de Buenos Aires, estudios no institucionales, destierro, oposición). Sarmiento, que conoce a Rousseau, sacrifica el roce social y se encierra a estudiar para madurar ideas "útiles" para sus patrias. Es un pequeño salvaje letrado que no sabe obedecer. Con el ministro Manuel Montt en Chile, con el emperador Pedro II en Brasil, Sarmiento (que quería ser leído —comprendido, aprendido— por Rosas) certifica que el saber gobernar no radica en la obediencia sino en la instrucción o, mejor incluso: en el aprendizaje.

"Don Manuel Montt pretende no saber nada, lo que permite a los que le hablan exponer sin rebozo su sentir, y poder contradecirlo sin que su amor propio salga a la parada, a diferencia en esto de la generalidad de los hombres con poder y con talento, que se aferran a su propia idea, negando hasta la existencia a las adversas, y un ministro letrado o un orador que no sea pedante es una rara

⁶⁷Sarmiento, *Mi defensa*, p.29.

bendición en estos tiempos en que cada hombre público está haciendo la apoteosis de su fama literaria en decretos y discursos".⁶⁸

Por eso se sintió tan a gusto con el emperador del Brasil: contestando a las preguntas que Pedro II, ávido de conocimiento como un estudiante, le hacía. A él: un entendido en tantas materias.⁶⁹

III Tiranicidio

La relación entre los letrados y el poder de Rosas no siempre se limitó a alentar esperanzas de entendimiento intelectual o a deplorar las consecuencias de la diferencia ideológica. Hubo otras búsquedas más prácticas de resolver el desacuerdo o la desatención que le endilgaban al Restaurador de las Leyes. No sólo le desearon la muerte como formas de la expresión lírica: también buscaron fundamentos filosóficos para incitar lisa y llanamente al tiranicidio.

El primer intento (fallido) fue el envío de una "máquina infernal" que, para desgracia de sus autores, no llegó a causarle a Rosas más daños que la indignación y la furia de saber, no sólo que se habían atrevido a tanto, sino que había estado en riesgo la vida de su amada Manuelita, que fue quien abrió el paquete a los tres días de que fuera recibido y en compañía de una amiga. Es ella misma la que fija su versión del hecho para la historia, por solicitud de Adolfo Saldías, en una carta que le envía a Máximo Terrero, su marido, desde Londres, en 1885. Llegó un día a la casa de Rosas, por mano del edecán del almirante Dupotet y de parte del cónsul general de Portugal en Montevideo, Leonardo de Souza Acevedo Leitte, una caja para ser entregada a Manuela con el fin de que ésta la hiciera llegar a su padre. Una cadena de manos y mandos urde una trama complicada, camuflando toda actitud sospechosa con una serie de relaciones exteriores, ya que decían que el paquete, que venía envuelto en varios forros de tela, contenía diplomas y medallas que le enviaban al Restaurador de la sociedad de Anticuarios de Copenaghe. Lo que en efecto pareció confirmar la hija cuando, al descoser los géneros con la ayuda de la amiga, vio unos papeles sobre la tapa de la caja, que estaban escritos en un idioma que le resultaba ajeno. Fue cuando Manuela abrió la caja con la llave que

⁶⁸Sarmiento, *Recuerdos de provincia*, p.252.

⁶⁹Tratamos esto en la Segunda parte.

venía atada con una cintita colorada (detallista el magnicida) que saltó la tapa y la estampida asustó a las muchachas. Pero fue sólo eso porque el mecanismo había fallado, lo que impidió que murieran ellas y la mucama que —Manuela recuerda— andaba por ahí. Fue Telésfora la que entendió antes que la hija de Rosas qué era lo que traía la caja: «Manuelita: fijate, parecen cañones los tubos que la forman». Y sí: eran dieciséis cañoncitos dispuestos de manera circular, preparados para explotar simultáneamente. Esto sucedía tres días después de que el paquete llegara, fechas que Manuelita está en condiciones de precisar, pese al tiempo transcurrido, porque el día que lo recibió se conmemoraba un aniversario de su madre muerta. Por eso la acompañaban algunos allegados y, para no desatender la reunión social, la muchacha le había pedido a uno de sus invitados que colocara la caja que acababa de recibir sobre una mesa redonda que estaba en el medio de la sala, donde quedó "toda la noche, estando la mesa en constante movimiento, pues a medida que los visitantes aumentaban, ésta se retiraba para dar lugar a formar el círculo social".⁷⁰

Habiendo salido indemne del atentado, Manuelita fue abrazada por su padre y por Arana, a quien el episodio le competía como Ministro de Relaciones Exteriores, tan tramado como estaba con asuntos internacionales. El estallido frustrado ocurrió el 28 de marzo de 1841; pero Rosas, que sabe calcular muy bien, esperó hasta el 30 —día de su cumpleaños— para contarle al pueblo el intento de magnicidio del que había sido objeto:

"así fue que el cuerpo diplomático y los militares que iban a casa para cumplimentar a mi padre, como los particulares impuestos de la infamia que se les refería, pasaban a ver la máquina a lo del señor Arana [donde se exhibía]. ¡Oh Máximo, cuánta demostración de simpatía nos destinaron esos días tanto nuestros compatriotas como los extranjeros! ¡Jamás lo olvidaré!" (p. 225).

La sociabilidad de la familia Rosas no puede separarse de la sociabilidad de la nación.

Saldías abona la hipótesis de que fue Rivera Indarte, como lo sindicaban casi todos, el autor de esta ingeniosa bomba, que circuló a través de una red internacional de remitentes y de embustes. La prueba la encuentra en el

⁷⁰Carta de Manuela Rosas a Máximo Terrero, Londres, 1 de diciembre de 1885, en Adolfo Saldías, *Historia de la Confederación Argentina*, tomo V: *Rosas y Lavalle*, pp. 224 y 223, respectivamente.

testimonio del hermano del publicista que pasara del federalismo a la oposición, Juan Rivera Indarte, quien

"en el deseo de saber algo al respecto, y como su hermano hubiese muerto sin haberlo él visto en sus últimos días, se apersonó al librero don Jaime Hernández con quien mantenía intimidad en ese tiempo: que Hernández le dijo que en efecto la máquina infernal había estado en su casa toda una noche: que quien la llevó allí fue don José Rivera Indarte, y de allí él mismo la condujo al siguiente día al ministerio y después al paquete que la transportó a Buenos Aires: que con la máquina infernal llevó también de la librería unos pliegos que tenía preparados como oficios. (Véase *La Gaceta Mercantil* del 19 de enero de 1848)".

Saldías concluye: "El mismo Rivera Indarte dio la idea para la construcción de la caja al mecánico Aubriot, que fue quien la realizó".⁷¹

Comedidos para matar a Rosas hubo y habría, como lo denunciaba oportunamente la prensa rosista, registrando algunos casos interesantes por lo pueriles. En julio de 1843, el *Archivo Americano* acusa recibo de una carta que le llega de un amigo anónimo que reside en Río de Janeiro (no hace falta pensar demasiado acerca de la fuente de esa pretendida correspondencia *desinteresada* que llega desde el exterior). En ella le habla al editor de *Angelis* del capitán Frankland, otrora rosista convencido que solía visitar al Restaurador y ser bien recibido en su casa y que "se ha vuelto aquí [en Río] un energúmeno contra Buenos Aires", alentado por Mr. Hamilton. Frankland confesó

"que su intención era proponer al gobierno inglés que lo volviera a destinar al Río de la Plata, para ejecutar un proyecto que él había formado desde mucho tiempo, y era «sorprender al Sr. Rosas en su quinta, y arrancar de este modo del país al mayor enemigo que tenían los extranjeros!». Mr. Hamilton aplaudió mucho este pensamiento, y le ofreció su más activa cooperación para que se realizara".⁷²

⁷¹Adolfo Saldías, *Historia de la Confederación Argentina*, tomo V: *Rosas y Lavalle*, pp. 95-96. Este es el mismo librero con el que Varela negocia la venta de la biblioteca de Echeverría, que comentamos en la Cuarta parte.

⁷²En *Archivo Americano*, N° 4, 8 de julio de 1843, tomo I, p. 32.

Las fantasías de tiranicidio las abrigaban muchos ciudadanos argentinos comunes (obviamente, antirrosistas);⁷³ y no extraña entonces que sus hombres lo protegieran a Rosas contra esa posibilidad, y que los desvelaran pensamientos persecutorios contra los extranjeros, algo que Juan Thompson señala —más que injustamente— como otra manifestación de la barbarie del gobierno. Thompson se encabrita, en la furia de su diario: "El indicar como presunto asesino del tirano a un extranjero, no sólo es una maldad, sino la manifestación más negra de ese espíritu salvaje que anima a ese tropel de hombres que no ven más patria que el recinto de su casa".⁷⁴ El temor que todo rosista supo tener de que atentaran contra su jefe político no escapó al propio Rivera Indarte, que contemplaba ese riesgo cuando todavía no sólo era rosista sino además rabioso, como lo pone de manifiesto en algunos versos de su "Himno de los Restauradores".

Si bien las argumentaciones a favor del tiranicidio a partir de teorías filosóficas, morales y de derecho político se concentran en el folleto de Rivera Indarte que se publica en diciembre de 1843, no es ésta la única manifestación letrada y doctrinaria de un deseo pulsional. En *Es acción santa matar a Rosas*, Rivera Indarte se resuelve a plantear organizadamente la doctrina por la que Rosas lo increpa por la prensa. Echa mano de un conjunto de escritos y escritores, filósofos, hombres de derecho o personajes cercanos al propio Restaurador de las Leyes con el fin de encontrar fundamentos para sostener una idea que establece como central:

"Nuestra opinión, lo repetimos, no es que se deba emplear *puñal y veneno* contra cualquier soberano o magistrado, que dé legítimos motivos de queja al pueblo. Muy lejos de esto. El derecho de oposición legal es el primer arbitrio a que debe apelar el ciudadano; y mientras le sea posible, atrincherarse en él y combatir con paciencia".⁷⁵

Pero no es el caso con Rosas, que instauró en Buenos Aires —sostiene el autor— un sistema despótico, totalmente ajeno a la tradición de esa provincia, a

⁷³Cf. Carlos Ibarguren, *Juan Manuel de Rosas. Su vida, su drama, su tiempo*, p. 215, donde se registra el apresamiento de un hombre que había manifestado su deseo de que Rosas fuera asesinado.

⁷⁴Diario de Juan Thompson, en Ricardo Piccirilli, *Juan Thompson*, p. 219.

⁷⁵José Rivera Indarte, *Es acción santa matar a Rosas*, en *Rosas y sus opositores*, tomo III, p. 80.

sus costumbres y a su constitución; hecho inaudito que habilita al pueblo, por lo tanto, a echar mano del "recurso de la resistencia armada" como el único derecho que le queda, ya que ha perdido el de oponerse por la prensa, la Cámara de representantes o la libre elección. El texto se explaya en la definición de términos fundamentales a partir de los cuales se hace derivar la argumentación doctrinaria como en una secuencia lógica, que Rivera Indarte maneja con habilidad, solidez y erudición, tan inteligente como delirante. Qué es un déspota. Qué es un tirano. Qué es la patria (en una definición que coincide con la que dará Echeverría en el *Dogma*, y que se basa en el siguiente "adagio: «la patria está allí donde a uno le va bien»: *Ubi bene, ibi patria*; de donde resulta que no hay ya patria en el país que está bajo la opresión, sin esperanza de ver concluir sus penas".⁷⁶

¿Los cargos contra el "tirano" Rosas? La enumeración de Rivera Indarte es amplia. Atentados al pudor, que incluyen "introducciones dolorosas y sucias" o castración de bufones. Incesto con su hija, "*la culpable*". Asesinatos. Sacrilegio. Como en una tragedia griega: incumplimiento del deber de enterrar a los muertos, incluso enemigos, con el fin de exhibirlos en la pica o usarlos de "juguete". Parricidio moral: acusando a la madre de adulterio e insultando al padre cuando agonizaba.⁷⁷

Por un lado, José Rivera Indarte basa sus argumentos en el derecho y la filosofía de todos los tiempos y de variados orígenes para justificar la viabilidad de una doctrina favorable al tiranicidio en el ámbito nacional. Pero además, el folleto de Rivera Indarte suma el caso Rosas a la historia universal de la infamia, y sostiene que abonar esa teoría es ponerse a la altura de los pueblos más civilizados: "Renegar del tiranicidio sería renunciar a las más hermosas tradiciones que ennoblecen la historia del hombre". Y, en sintonía con esto, plantea también que el tiranicidio no es una cuestión de circunscripción nacional,

⁷⁶Esteban Echeverría, *Dogma socialista*, p. 102: "26. Los esclavos o los hombres sometidos al poder absoluto, no tienen patria; porque la patria no se vincula en la tierra natal, sino en el libre ejercicio y pleno goce de los derechos de ciudadano. 27. Vosotros no tenéis patria; sólo el ciudadano tiene patria: la ley se la da y la tiranía se la quita", se lee en el *Dogma socialista* de Echeverría, p. 104.

⁷⁷Asimila a Rosas con Calígula, como al que más se parece en la historia de la humanidad (José Rivera Indarte, *Es acción santa matar a Rosas*, p. 161); y apela –como ya vimos que hacían otros, además de Sarmiento– a la analogía asiática para ilustrar el "estado moral" de Buenos Aires (p. 114).

por lo cual "todas las naciones tienen deber de humanidad de ponerse en guerra contra un *tirano notorio*".⁷⁸

El tiempo urge para este ex rosista, y considera que ya ha habido sobradas muestras de que la única esperanza que resta no es ni la lucha armada ni la muerte en batalla, sino el método rápido y económico del puñal. "Es cien veces más fácil matar a Rosas que conspirar contra él", afirma con absoluta seguridad Rivera Indarte, que sabe diferenciar perfectamente entre una acción colectiva, inviable sin la asociación política de por lo menos dos personas, y una acción que puede (y, tal como se desprende del libelo, hasta es deseable que así sea) realizarse individualmente. Rivera Indarte conoce como pocos el sistema de delación y espionaje con que cuenta el gobierno: "El tiranicida que se fía en sí solo puede estar cierto de que no habrá quien lo traicione; el conspirador no puede estar seguro en un país envilecido por la tiranía, ni aun de su propio hermano".⁷⁹

En su biografía de Rivera Indarte (y aunque se publique cuando Rosas ya haga un año que está en el exilio), Bartolomé Mitre no dejará pasar la oportunidad para —al tiempo que recomienda *Es acción santa matar a Rosas* por su erudición, por la habilidad de su escriba y por lo fascinantes que resultan las imprecaciones— solazarse recordando el *grand finale* —mezcla de arenga y bendición al valiente que se atreva—, que cita extensamente. Mitre se ve obligado a indicar su propia posición; y si manifiesta alguna incomodidad respecto de los alcances universalizantes de la doctrina, que no acepta como absoluta, no quiere privarse de manifestar que, en el caso particular de Rosas, no ve mal la prédica:

"Nosotros, sin desconocer que como doctrina y como medio de guerra puede ser funesta y corruptora; aplicada a un hombre cuyo proceso ha sido formado por la conciencia universal, y considerando su desarrollo como la piedra destinada a dar filo al puñal tiranicida, no nos sentimos con fuerzas para reprobar una acción que aplaudiríamos si hubiese tenido lugar, como

⁷⁸Rivera Indarte, *Es acción santa matar a Rosas*, pp. 135 y 136, respectivamente (subrayado en el original). También escribe Rivera Indarte una larga poesía titulada "El tiranicidio". La alusión permanente al derecho de gentes en *Es acción santa matar a Rosas* confirma la necesidad que tenía del libro sobre la cuestión que le había pedido en devolución a Tomás Guido, como vimos en la Cuarta parte.

⁷⁹Rivera Indarte, *Es acción santa matar a Rosas*, p. 177. Abordamos el tema de la conspiración política en la Segunda parte.

aplaudimos a Carlota Corday, la vengadora de la virtud, aunque su heroico sacrificio haya sido estéril para la libertad de la patria".⁸⁰

En la generación que supo compartir los tiempos de efervescencia juvenil de salones y modas así como los dolores y las penas de exilio, no hubo acuerdo absoluto respecto de este asunto, como lo demuestran las tempranas impugnaciones de *La Moda* a la idea del magnicidio, cuyo espíritu se contrapone a la celebración que se hiciera de los versos del uruguayo Francisco Acuña de Figueroa y del argentino Mitre en las fiestas mayas de 1844 en Montevideo, que abogaban por esa doctrina:

"El que atenta contra la vida del jefe supremo, delincuente cosmopolita, negarle debe un asilo el mundo entero, una lágrima la sensibilidad. Proscrito de la tierra, amenazado siempre del anatema universal, en todas partes debe alcanzarlo la cuchilla de la ley, su impura sangre no manchará nunca el nombre de su exterminador. Sólo para el asesino de la ley, muere la ley",

se dice, en un artículo que deja adivinar la mano de Alberdi o, en su defecto, su aquiescencia, o que lo vuelve coherente en la conducta de acatamiento al orden rosista que sus ex compañeros de lucha tanto le critican.⁸¹

Cuando se traba en polémica con Rivera Indarte, Esteban Echeverría le concede un elogio para mejor calumniarlo. Celebra la erudición de la tesis del tiranicidio como la mejor obra del ex rosista; pero lo desafía a llevar a la práctica lo que él mismo pregonó, ya que no parece haber mostrado valentía suficiente como para —fiel a ultranza con su doctrina— ejecutarla.⁸² Y si en un principio suena injusto Echeverría, ya que —de acuerdo con Saldías— en algún momento Rivera Indarte se mostró capaz de hacerle llegar a su enemigo una máquina infernal, no es del todo impertinente el desafío que le lanza. Ya en el comienzo del texto, expresado como deseo y valor (de uso) atribuido al libro por su propio autor, se declara:

"Muy dichosos nos reputaríamos si este escrito moviese el corazón de algún fuerte, que hundiendo un puñal libertador en el pecho de Rosas, restituyese al Río de la Plata su perdida ventura y librase a

⁸⁰Bartolomé Mitre, *Estudios sobre la vida y escritos de D. José Rivera Indarte*, p. XLV.

⁸¹"El asesinato político", en *La moda*, N° 23, Buenos Aires, 21 de abril de 1838. Para las Fiestas Mayas, cf. Alberto Palcos, *Echeverría y la democracia argentina*, p. 163.

⁸²Cf. Esteban Echeverría, Tercera carta a Rivera Indarte, en Palcos, *Echeverría y la democracia argentina*, p. 181-182.

la América y a la humanidad en general del grande escándalo que la deshonra",

para terminar proponiendo lisa y llanamente que "es preciso no desear, no esperar la obra de los otros, sino ocuparnos en ella".⁸³ Pero —se hizo evidente— nadie pudo. "Para Rosas no hubo un Guerri, que sobraron después de constituirse el país", lamentará Sarmiento todavía con los años, en alusión a los partidarios de Ricardo López Jordán con ese apellido que atentaron contra su propia vida en 1873, cuando era presidente. Y si bien con esa afirmación Sarmiento quiere indicar que no hubo nadie que se atreviera a disparar directamente sobre el Restaurador de las Leyes, no podemos dejar pasar por alto que, en rigor, sí lo hubo: las armas de los Guerri estaban tan cargadas de pólvora que reventaron en sus manos, por lo cual fracasaron, igual que Rivera Indarte cuando mandó la máquina infernal a casa de Rosas.⁸⁴

Pero tal vez las páginas más insólitas del libelo de Rivera Indarte, y ciertamente las más osadas, son aquellas en la que llama, ya no a los varones, sino específicamente a las mujeres de Buenos Aires a convertirse en versiones argentinas de Judith o de Carlota Corday. Y se lanza a una convocatoria personalizada, mencionando por sus nombres a las familias que han perdido algún ser querido y cuyas mujeres estarían, entonces, para la mente afiebrada del escritor, en condiciones de convertirse en las liberadoras de su pueblo, inspiradoras de poetas y pintores: "¡Cuán fácil sería esto a las Escuras, las Aranas, las Aljibeles, las Medranos, las Garretones y tantas otras!". La propia Manuela es incluida entre las candidatas, para que lavara sus propias *infamias* en ese acto.

"¡Mujeres de Buenos Aires! Si alguna de vosotras emprende tan santa y gloriosa obra, no se descuide de envenenar el hierro que destine a ella en un veneno activo, en tintura de cobre, arsénico, ácido prúsico; entonces una tijera, una aguja, será bastante, y más

⁸³Rivera Indarte, *Es acción santa matar a Rosas*, p. 80 y 183, respectivamente. Junto con la convocatoria general, se hace un llamado específico a la propia familia de Rosas para matarlo (p. 158).

⁸⁴Domingo F. Sarmiento, "Rivera Indarte, José", *Los emigrados*, p. 392. La breve entrada que corresponde al perfil de Rivera Indarte en este texto de Sarmiento no se ocupa de otra cosa que de la idea del tiranicidio. El fracasado intento de magnicidio contra su persona le permitió a Sarmiento encontrar una metáfora para los ataques de la prensa que, como el trabuco de los Guerri, no hieren porque son excesivos: están demasiado cargados. Como era hipoacúsico, Sarmiento —en rigor— no se enteró del intento de magnicidio sino cuando —ya a salvo— sus allegados le contaron el episodio, lo que le provocó "miedo retrospectivo".

si la clava en el vientre del obeso tirano, donde la punta libertadora penetrará sin obstáculo como la tintera en el barro húmedo y fofo."⁸⁵

El libro doctrinario se convierte en un manual práctico, casi de uso doméstico. Hay en esas páginas de *Es acción santa matar a Rosas* el esbozo de una *Amalia* sangrienta que sus contemporáneos no supieron aprovechar. Entre las instrucciones de uso, el manual proporciona información sobre los hábitos del Restaurador, para facilitar la acción; y si bien pide a los posibles tiranicidas que "redoblasen los esfuerzos de su ingenio y astucia" porque "[n]ada grande se realiza sino a costa de sacrificios y esfuerzos de magnitud", les subraya que el encierro en que Rosas vive no es tan extremo, como lo demuestran su concurrencia a la Iglesia o la Sala de Representantes o las "orgías numerosas" que realiza en Palermo, hacia donde va con poca compañía, y donde resultaría fácil mezclarse entre la numerosa servidumbre o entre los habituales invitados. Pero aconseja sobre todo "enrolarse en la mas-horca" para llegar más cerca. Pero como Rivera Indarte bien sabe que la admisión en ese grupo no es simple y que son necesarias pruebas de verdadera adhesión al sistema (como vimos en la Segunda parte), ya casi al borde del desquicio sugiere que el candidato "no debe vacilar en cometer cualquiera acción reprobada, para asegurarse el éxito de su empresa, aunque le sea necesario atentar con ello al pudor, a la propiedad y hasta contra la vida de inocentes".⁸⁶

Para algunos de los que se manifestaron a favor del tiranicidio, se jugó la gloria personal en la autoría de la idea. Desde las páginas del *Archivo Americano*, Pedro de Angelis se mostrará horrorizado:

⁸⁵Rivera Indarte, *Es acción santa matar a Rosas*, pp. 148 y 147, respectivamente. El folleto, entre la información que maneja (y manipula) para apoyar sus argumentos, da datos sobre la población de la Confederación, pero en particular de Buenos Aires, donde la cantidad de habitantes se ha reducido sensiblemente, por asesinatos o emigración. El número de mujeres supera al de varones porque éstos han muerto en la lucha o se han fugado; de lo que se desprende que hay gran cantidad de viudas y huérfanos, a los que parecería no quedarles ni el derecho al luto, dada la orden de Rosas de "que el ataúd, que el carro fúnebre, que el sepulturero a la par que sus esclavos y verdugos, se vistan de colorado", corriendo el riesgo la viuda o la huérfana que vistieran de negro de ser "estuprada si era aún joven y bonita, azotada o degollada si era demasiado vieja para excitar concupiscencia". Incluso insiste en dejar en claro que no hay mayor disminución de la población porque no es tan fácil dejar el país sin poner en peligro la vida propia o de la familia, a lo que debe sumarse el costo económico que implica la huida, que muchos no están en condiciones de afrontar. Además, acota que pocos son los "hombres distinguidos" que han quedado en Buenos Aires, y que debe buscárseles en el Brasil, como a Rivadavia, o en Francia, como el general San Martín, exilio que carga –injustamente– en la cuenta del Restaurador (cf. pp. 94-95 y 123-124, subrayados en el original).

⁸⁶Rivera Indarte, *Es acción santa matar a Rosas*, pp. 171-172.

"Como si faltasen títulos de infamia al inmundo editor del *Nacional* de Montevideo, [...] reclama la prioridad de la doctrina del asesinato, que quería usurparle otro virtuoso escritor del movimiento [nota al pie: «Un tal Mármol, autor de una oda bestial en todo sentido, titulada *El Puñal*»]. En lo *tiempos bárbaros* se disputaban sobre la invención del cálculo infinitesimal, y que algunos atribuían a Newton y otros a Leibnitz; y en este *siglo de progresos* se reivindica la gloria de haber predicado el asesinato!!!".⁸⁷

En efecto, Mármol y Rivera Indarte se disputarán la originalidad de la idea. Es en Río de Janeiro donde Mármol publicará en folleto el poema "El puñal", aunque no será ésa la única oportunidad que encontrará para declarar su apuesta, como se ve en el poema "A Rosas. El 25 de mayo de 1843" y en algunas páginas de *Amalia*. Daniel Bello, el protagonista de la novela, mantiene el siguiente diálogo en una reunión política clandestina que se desarrolla en casa de Marcelina, donde debaten los pasos a seguir en la lucha:

— Rosas es la expresión ingenua de nuestro estado social, y ese estado mismo se opone a nosotros y lo sostiene a él.

— Sin embargo, si conseguimos matarlo...

— ¿Quiénes? —preguntó sonriendo el interlocutor de Daniel.

— Cualquiera hombre de corazón, señor.

— No, Daniel, no: para ser tiranicida se necesita una de dos cosas: o una grande venalidad de alma para vender su puñal, y hombres de éstos no existen en nuestro partido, o un gran fanatismo republicano, y esto último no existe en nuestro siglo.

— Y entonces, ¿qué hacer?

— Trabajar, trabajar siempre: un hombre que se consiga ganar para la libertad y la civilización es al fin un triunfo, por pequeño que sea [...]."⁸⁸

⁸⁷"Doctrina del asesinato nacional", en *Archivo Americano*, N° 16, 11 de diciembre de 1844, tomo II, p. 83 (subrayado en el original). Incansable en su defensa de Rosas pero también en su cruzada personal contra Rivera Indarte, Pedro de Angelis insistirá, meses después: "su famosa teoría del asesinato le asegura un lugar eminente entre los más célebres facinerosos de la historia antigua y moderna" ("O'Brien y Rivera Indarte", en *Archivo Americano*, N° 18, 30 de abril de 1845, tomo II, p. 207).

⁸⁸José Mármol, *Amalia*, Segunda parte, capítulo VIII, p. 148.

No olvidemos que Amalia se escribe en 1851. Ya ha pasado más de un lustro desde que, en Río de Janeiro, Mármol publicara el poema *El puñal*, donde disputaba con Rivera Indarte la originalidad de la doctrina, que ya había anticipado en el poema "Al pampero", publicado en *El Nacional* de Montevideo en julio de 1842 (¿serán éstos los aprendizajes de los que hablaba Alberdi en su folleto conciliador?).

En su libelo, Rivera Indarte se menciona como el autor de la idea y afirma —como nos consta, ya que lo hemos visto con Mitre o Echeverría— que "[t]odos nos felicitan por esta predicación", agregando que está preparándose una edición de los artículos sobre el tiranicidio que escribió para el *Nacional*, "a costa de los patriotas, que preparan otra en tipo muy pequeño y un número considerable de ejemplares, para poder repartir este escrito con facilidad, y que dentro de poco no haya un habitante del Río de la Plata, incluso el mismo Rosas, que no tenga uno en las manos". Se confirma: todos quiere ser leídos por Rosas: que reúne en sí mismo al protagonista y al lector modelo de la literatura que se le opone.⁸⁹

IV Originalidad y plagio: los límites del proyecto de una generación

Las diferencias por la autoría de la teoría del magnicidio nos permite recuperar otras, que también involucran a Mármol.

Durante la travesía por mar hacia Europa, en 1843, Alberdi y Gutiérrez habían trabajado juntos en la composición de un texto poético titulado "El edén". En 1878, en la interesantísima semblanza que empieza a escribir apenas se entera de la muerte de su amigo, Alberdi recordará: "Lo que yo escribía en prosa por la mañana, Gutiérrez lo ponía en versos elegantes por la noche".⁹⁰ El viaje, acotaba la advertencia al texto cuando se publicó en 1851, duró menos tiempo del que necesitaba el versificador, idóneo pero ciertamente no muy talentoso, a pesar de que escribía poemas: es evidente que el fuerte de Gutiérrez no fue la poesía. En Valparaíso, en 1845, le envió a Alberdi las partes que sí había logrado terminar, pero se excusaba elegantemente, dando por terminado el

⁸⁹Rivera Indarte, *Es acción santa matar a Rosas*, p. 182. De nuevo, Rosas como destinatario de la escritura, como vimos en la Primera parte.

⁹⁰Juan Bautista Alberdi, "Juan María Gutiérrez", p. 181.

compromiso de completar el trabajo: "El edén no es en mis versos sino la copia descolorida de un cuadro maestro", algo que puede comprobarse sin dificultades leyendo la poderosa prosa poética de Alberdi. *El edén. Especie de poema escrito en el mar por J. B. Alberdi puesto en verso por D. Juan María Gutiérrez*, entonces, acabó siendo publicado como estaba, "parte en prosa y parte en verso, formando ambas la unidad en cierto modo fragmentaria que presenta".⁹¹

Alberdi necesitaba a Gutiérrez para cumplir con un deseo de poetizar que tenía en relación con esa idea pero que no podía llevar a cabo solo, y comparaba al "poema en prosa" con el libreto de una ópera que no tuviera música. Eso lo impulsó a la creación conjunta con un amigo con el que no disputó ninguna gloria personal; pero en ningún momento queda lugar a dudas de que la idea original de *El edén* le pertenece por completo, sólo inspirado por "mi corazón, el Océano y el sol de la zona tórrida".⁹²

Recordemos que, al regreso de Europa, Alberdi (que no vuelve en el mismo barco que Gutiérrez) pasa lo que considera el peor mes de su vida compartiendo la habitación de un hotel con Mármol:

"Vuelto de Europa, yo viví con Mármol en Río de Janeiro, todo el mes de enero de mil ochocientos cuarenta y cuatro. Hablando del *Edén*, quiso conocer algo del manuscrito. Yo no tenía sino mi prosa. Recostado en un sofá, me escuchaba un día la lectura de algunos trozos, y recuerdo que más de una vez se levantó, se compuso el jopo y exclamó entusiasmado: ¡Qué original! ¡Qué nuevo! ¡Es una poesía sin precedente!".⁹³

¿A qué vienen estos recuerdos? Al deseo de plantear lo que más le interesa aclarar a Alberdi respecto de este texto, confirmando lo que parecía ser también una sospecha del siempre moderado crítico: "Gutiérrez me preguntó una vez si Mármol conocía *El edén* antes de concebir su *Peregrino*". La denuncia de Alberdi es evidente y lo dice con todas las letras: "Yo sospecho que el *Peregrino* viene del *Edén*, como el *Edén* de *Childe-Harold*. Tales parentescos no se prueban sino por sospechas".⁹⁴

Qué problema el de la propiedad intelectual en esta generación. El espíritu de época, la formación intelectual solidaria que promovía la circulación

⁹¹Alberdi-Gutiérrez, *El edén*, pp. 99-100 y 98, respectivamente.

⁹²Alberdi-Gutiérrez, *El edén*, p. 99.

⁹³Alberdi, "Juan María Gutiérrez", pp. 182-183 (subrayado en el original).

⁹⁴Alberdi, "Juan María Gutiérrez", p. 182.

de las lecturas y las producciones conjuntas, la lucha por la "asociación" muestran finalmente sus *fallas*. Ese espíritu juvenilista, ese llamado generacional a la misión patriótica de organizar con la inteligencia los desórdenes que produjo la espada, se prodiga en espíritu de creación colectiva pero terminará, irremediablemente, reclamando los derechos de propiedad individual. Gutiérrez, sin embargo, tan equilibrado siempre, no había sido tan directo como Alberdi cuando escribió la introducción a la versión de 1849 de *El Peregrino de Mármol*. Y si veladamente puede haber allí la percepción de una idea que andaba circulando, más que para acusar al plagiarlo, le sirve para enunciar una teoría estética sobre la *Weltanschauung*:

"Hemos leído el *Peregrino* y parecíanos que el autor nos había consultado sobre el asunto de sus cantos; nos parecía la obra de un genio que hubiera espiado invisible los secretos de nuestra conciencia, los sueños de nuestra alma, las fantasías de nuestra esperanza [...]"⁹⁵.

Sea como fuere, la originalidad tenía origen, y nadie lo ocultó, de todos modos: la única deuda reconocida era con Byron. Y si va haciéndose posible que propongamos a Mármol como un escritor plagiarlo, es imposible no plantear una paradoja del destino: su original novela *Amalia* es, entre todo lo que escribieran hombres o mujeres de la época rosista, sin dudas, la que sufrirá el mayor plagio.⁹⁶

Tal vez Alberdi tuviera una obsesión. O tal vez esa obsesión senil haya sido el anticipo del triste final que tuvo, en un hospicio francés. Lo cierto es que en su autobiografía también tendría algo que reclamarle a su querido Echeverría. Al recordar a su entrañable amigo Marco Avellaneda, Alberdi cuenta que, al marchar al exilio en Montevideo, se carteaba con él, y en esos intercambios "le inicié en los trabajos de nuestra agitación política de esa época", para aclarar, además: "En esta correspondencia, que dejé en manos de

⁹⁵Juan María Gutiérrez, Introducción a *Cantos del Peregrino*, fechada en Río de Janeiro, en febrero de 1845, en José Mármol, *Cantos del peregrino*, p. 62.

⁹⁶El plagiarlo se llamaba Gustave Aimard. Para detalles sobre la cuestión, cf. Liliana Giannangelli, *Contribución a la bibliografía de José Mármol*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1972, pp. 36-37 y 118-121. No para denunciar un robo literario sino para señalar la falta de inspiración de Vicente Fidel López, Gutiérrez se refirió a él como "la exposición de la doctrina ajena [y europea]: él camina por entre sombras a la luz de una lámpara cuyo aceite no es suyo; fecunda su campo con el candor ajeno, robo que nadie perdona, y Dios mucho menos" (carta a Alberdi, Valparaíso, 6 de agosto de 1845, en Ernesto Morales, *Epistolario de don Juan María Gutiérrez*, p. 56, subrayado en el original).

Echeverría, al ausentarme para Europa, se inspiró este amigo para escribir su poema *El Avellaneda*, que me dedicó, por esa razón, como me lo dijo en carta suya, que conservo".⁹⁷

Pero el problema de la confusa frontera entre propiedad intelectual privada y colectiva no es ajena a los movimientos románticos, por naturaleza. El romanticismo es un movimiento europeo, dice Raymond Williams.⁹⁸ Y es posible medir el verdadero espesor que tiene esa aserción porque, de alguna manera, las naciones europeas están reclamando para sí la paternidad del origen, con algunas interesantes excepciones, como la de Mme. de Staël, que reconoce la emergencia de un movimiento nuevo en Alemania (que es paralelo a otro similar en Inglaterra) que gustosamente su libro *De la Alemania* introducirá en Francia. Sea como fuere, todo parece derivar de Jean-Jaques Rousseau, verdadero *turning point*. El vio antes, anticipándose: formuló ideas en varias disciplinas, encontró una nueva inflexión para algunos géneros y mostró una nueva forma de mirar. Los ingleses podían reclamar el origen en Edmund Burke, por lo que vuelven insistentemente a él para señalar las diferencias con Rousseau.

Pero lo que nos importa en nuestro caso es ver cómo las ideas, que parecen nuevas, en rigor no hacen sino circular entre los escritores románticos. No es el único, pero Almeida Garrett (que, aunque pertenezca a un romanticismo declaradamente subsidiario, tiene una gran potencia original) postula o lleva a la práctica ideas estéticas que evidentemente ha tomado de Mme. de Staël, y aunque la nombra bastante y la respeta, muchas concepciones que vienen de la obra de la escritora francesa no las filia. Mme. de Staël, en cambio, nunca oculta sus influencias y sus iniciadores, y es por sus propio declaraciones que se conoce lo que recibió de otros, como por ejemplo, de August Schlegel en su aprendizaje de la novedad alemana; pero también en la comprensión del arte en el viaje a Italia, que la escritora va a desarrollar ficcionalmente en *Corinne*; o incluso, de Simonde de Sismondi (que viaja con ellos a Italia), que la ha introducido a la literatura ibérica.

Es evidente: las ideas circulan; y hay, ciertamente, un espíritu *colectivo* de época. Pero que hay quienes llegan a condensar de manera más interesante o

⁹⁷Juan Bautista Alberdi, *Mi vida privada*, p. 48.

⁹⁸Raymond Williams *Culture and Society*, London, The Hogarth Press, 1982, p. 36: "El romanticismo es un movimiento europeo general, y es posible relacionar las nuevas ideas, cuando surgen, únicamente a un sistema mayor de ideas en el pensamiento europeo como un todo".

más efectiva esas ideas compartidas, creencia que no está reñida con un movimiento que ve en el genio y la originalidad concepciones fundamentales para la constitución de la práctica artística.⁹⁹

En los románticos argentinos habría una cadena de influencias horizontales, pero que se transforma en angustiante cuando termina opacando (o cuando se cree que opaca) la gloria personal. A pesar del entorno comunitario y de las alianzas políticas (las políticas de la amistad intelectual que declamaban cuando eran jóvenes y antirrosistas), hay individualidades marcadas que van a terminar mostrando sus diferencias, como se pone en evidencia en la bifurcación entre el proyecto de Alberdi y el de Sarmiento, o en la incomodidad que a veces les causa a los jóvenes antirrosistas el innegable adelantazgo estético de Echeverría, incluso a él mismo, que no soporta que no se le reconozca el papel, ya no sólo de romántico iniciador, sino de poeta principal.

"La noción de propiedad literaria no es aplicable; Frédéric, editor del Ateneo, se reserva el derecho de seleccionar, de excluir o incluso de modificar y corregir los textos que le sean propuestos; las series publicadas bajo el nombre de un autor pueden contener las que son de otro, sin que esto tenga importancia, ya que se trata de una expresión comunitaria",

sostiene Georges Gusdorf, aludiendo a los jóvenes de Jena.¹⁰⁰ En la Argentina, este principio tuvo sus límites y tal vez sólo haya resultado realmente efectivo en la redacción de las palabras simbólicas del *Dogma*. Y es la disputa en torno del *Facundo*, mucho más central que las que hemos tratado (que eran sin duda interesantes), donde se puede ver perfectamente el derrotero que va de un proyecto colectivo de literatura nacional a la reclamación de la propiedad intelectual individual, de la juventud a la madurez, y de la conformación de la nación argentina a la organización del Estado Nacional. ¿Otro de los aprendizajes por el exilio de los que hablaba Alberdi?

V *Facundo*: crítica y ficción

⁹⁹Sobre la idea de originalidad también puede consultarse Raymond Williams, *Culture and Society*, p.37.

¹⁰⁰Georges Gusdorf, *Le romantisme*, vol. I, p. 449.

Cuando se editó el *Facundo*, se dijo:

"El libro de que damos cuenta no se puede analizar, porque se convertiría el cuadro maestro en un mal bosquejo de lápiz y pequeño. Es preciso copiarlo todo: es preciso bien leerlo, desde su picante e ingenioso prólogo hasta los últimos renglones de su postrera página [...]".

En un artículo sin firma publicado en Valparaíso el 27 de julio de 1845, Gutiérrez se mostró así de rotundo en la enunciación de su juicio sobre el libro que Sarmiento acababa de publicar. Pronto llegaría la desmentida privada, en carta a su amigo Juan Bautista Alberdi: "Lo que dije sobre el *Facundo*, en el *Mercurio*, no lo siento, escribí antes de leer el libro: estoy convencido de que hará mal efecto en la República Argentina, y que todo hombre sensato verá en él una caricatura [...]".¹⁰¹

¿Qué fue lo que propició esta falta de perspectiva sobre el libro que marcó el siglo XIX argentino y cuyos efectos siguen siendo fundamentales (y no necesariamente positivos) en las modalidades más actuales de cultura nacional? ¿Qué intereses o parcialidades movieron al crítico (que ya a esta altura ha mostrado discernimiento estético y que se destaca por su capacidad analítica) a hacer este descargo? ¿Por qué abandonó aquí la medida que marcó siempre su conducta? ¿No pone esto en evidencia una falta de ética profesional en un intelectual que esgrimió la búsqueda de la verdad como una de las banderas de su método crítico?¹⁰²

Pese a que en la crítica del *Mercurio* Gutiérrez ubica a Sarmiento dentro de las formas civilizadas como parte de la batería de elogios que le dispensa al autor del libro en cuestión, en la carta a su amigo pone de manifiesto que dentro de la civilización no hay una concepción unívoca de cultura, lo que lo lleva —en

¹⁰¹Tanto la reseña ("El *Facundo* por Domingo F. Sarmiento") como un fragmento de la carta se incluyen en la edición crítica del texto que hace Alberto Palcos, pp. 299 y 300, respectivamente. La transcripción completa de la carta se encuentra en el *Epistolario de Juan María Gutiérrez* compilado por Morales, pp. 55-57.

¹⁰²No es la primera vez que Gutiérrez opina algo que prefiere callar. Pero, en otros casos, no queda sino en el ámbito de lo privado. Cuando se recorre el epistolario de Gutiérrez se ve que, aun en circunstancias complicadas, sabe ser discreto en relación con los cruces y diferencias que hubo siempre entre Florencio Varela y Alberdi, ambos amigos suyos. O, incluso, ha sido cauteloso cuando él mismo tuvo alguna desavenencia con Echeverría. Con todo, si hay algo que caracteriza la relación intelectual de todos estos hombres es la franqueza y el respeto, que los lleva en general a no ahorrarse críticas edificantes.

esta ocasión— a separar de ella al escritor sanjuanino.¹⁰³ Porque el porteño Juan María Gutiérrez asocia la cultura con Buenos Aires. Ahora bien, lo más disparatado es que el destinatario de esas opiniones sea el tucumano Alberdi, quien *tuvo la suerte* que se le escapó a Sarmiento de acceder joven a la ciudad para formarse en el Colegio de Ciencias Morales. Antes de ese viaje, Alberdi también conocía, como el autor del *Facundo*, sólo "uno de los patios interiores de ese magnífico palacio donde hemos nacido por fortuna", para usar las palabras del propio Gutiérrez.¹⁰⁴ Es tanta la polarización, es tan fuerte aquí el gesto de exclusión cultural, que se atenúan incluso sus críticas al gobierno de Rosas. Y eso que Gutiérrez pasa por ser el único que no hizo nunca ninguna "concesión" (ni siquiera menor) al rosismo. Pero el moderado de Juan María sintió como un ataque personal la crítica a su Buenos Aires natal que se hace en el libro de Sarmiento, quien acusa a la ciudad de haberse dejado ganar por la barbarie. Por eso, el crítico va a ser muy enfático al afirmar que el país (o Buenos Aires, pero hasta que no llegue el tiempo de su militancia en la causa de la Confederación Argentina, ambos serán lo mismo para él) "no es charca de sangre: la civilización nuestra no es el progreso de las Escuelas primarias de San Juan".¹⁰⁵

Sin embargo, veinticinco años después, el mismo crítico rescatará el valor cuasi testimonial de "El matadero" de Echeverría, porque las generaciones siguientes no podrían creer la verdadera magnitud del terror rosista sino gracias a la pervivencia de esos "documentos", sobre todo para el tiempo en que los testigos presenciales se hayan muerto. Como afirma en la nota de presentación:

"La casualidad y la desgracia pusieron ante los ojos de Echeverría aquel lugar *sui generis* de nuestros suburbios donde se mataban las reses para consumo del mercado, y a manera del anatómico que domina su sensibilidad delante del cadáver, se detuvo a contemplar las escenas que allí se representaban, teniendo el coraje de consignarlas por escrito y ofrecerlas alguna vez, con toda

¹⁰³Le asigna valor a su singularidad americana, que se manifiesta en "todo el libertinaje de la frase y de la expresión" pero combinado con "el pensamiento moderno y culto del europeo", y celebra que el libro esté "escrito como hablamos en América" (p. 299). El debate público sobre la lengua hermana a Sarmiento con Gutiérrez por encima de toda diferencia. En ese sentido puede decirse que esta opinión de Gutiérrez es sincera, en el contexto turbio de una crítica falsa.

¹⁰⁴Carta de Juan María Gutiérrez a Juan B. Alberdi (en *Facundo*, edición de A. Palcos, p. 301).

¹⁰⁵Carta de Juan María Gutiérrez a Juan B. Alberdi (en *Facundo*, edición de A. Palcos, p. 300).

su fealdad, ante aquellos que están llamados a influir en la mejora de las costumbres".¹⁰⁶

Y se vuelve claro que todo lo que ponderará en relación con el texto de Echeverría es lo que consideró extremadamente exagerado en el cuadro que había hecho Sarmiento. Podría pensarse que, con el tiempo, Gutiérrez se corrige a sí mismo y acepta esa cruda pintura de la ciudad. Pero también puede plantearse lo opuesto: que la crítica al libro de Sarmiento borra, punto por punto, anticipadamente, lo que va a sostener con contundencia en 1871.

El *Facundo* es "como las pinturas que de nuestra sociedad hacen a veces los viajeros por decir cosas raras: el *matadero*, la mulata en la intimidad con la niña, el cigarro en boca de la señora mayor, etc., etc."¹⁰⁷ La impugnación de Gutiérrez inscribe el libro en un paradigma extraño. No por lo que el *Facundo* toma de la literatura de viajes (apropiación fácil de rastrear hoy a partir de las lecturas que han hecho Adolfo Prieto y Roberto González Echevarría), sino porque estas estampas (así congela Gutiérrez el flujo de la escritura de Sarmiento) se nos ocurren más ligadas a los cuadros de costumbres que pintan, en efecto, César Hipólito Bacle o Emeric Essex Vidal, que a los tipos en movimiento que diseña brillantemente el escritor sanjuanino. Frente al rastreador, el baqueano, el cantor y el gaucho malo, que constituyen lo que en general se ha valorado como más original (y por eso mismo más interesante) del texto, Gutiérrez rescata una tipología, sí, pero desviada; lo que parece confirmar algo que —sin embargo— no deja de ser una exageración por parte del crítico: que escribió sobre el *Facundo* sin leerlo. Porque, aun ante posibles imágenes como las que Gutiérrez enumera, no está ahí el núcleo productivo del libro. En este sentido, el crítico lee (claro que lee o, mejor, que no puede dejar de leer); pero en este caso lee malintencionadamente y aparenta olvidar, por otro lado, que en la reseña de compromiso había destacado el repertorio sarmientino de tipos vernáculos ("Todas las calidades del hombre de la llanura que él reasume, quedan descriptas en el *baqueano*, en el *gaucho malo*, en el *comandante de campaña*") que muy rápidamente (contemporáneamente) irán convirtiéndose en clásicos y que, para Sarmiento, eran llaves de desciframiento de una modalidad nacional.¹⁰⁸

¹⁰⁶Juan María Gutiérrez, nota introductoria a "El matadero", pp. 311-312.

¹⁰⁷Carta de Juan María Gutiérrez a Juan B. Alberdi (en *Facundo*, edición de A. Palcos, p. 300).

¹⁰⁸El valor de las tipologías sarmientinas ha sido señalado por voces tan disímiles como las de Charles de Mazade (el autor de la reseña del *Facundo* para la *Revue de deux Mondes*, por la

En el artículo de *El Mercurio*, la asignación de méritos al autor puede resumirse en la celebración de una experiencia y un conocimiento probados:

"Y todo es obra suya. Ni siquiera un renglón escrito ha tenido por delante que consultar: naturaleza del suelo, pasiones locales, hábitos provinciales, influencias del clima, todo ha tenido él mismo que verlo, que indagarlo de las personas, reservándose él siempre la mira y la tendencia de las preguntas. Así escribía Voltaire la historia de Carlos XII. [...] El sistema histórico ha cambiado, el genio del historiador, como el aire vital tiene que penetrar a las profundidades y levantarse a las alturas, circundar la casa del hombre del pueblo, la del hombre culto, la del rico, desde el primero al último de sus pisos".¹⁰⁹

Este párrafo condensa la impostura del crítico que la carta a Alberdi desarticula. Releída la artificiosa bibliográfica bajo esa luz, aparece la parte oculta de lo que Gutiérrez aplaude públicamente. La penetración de Sarmiento en lo profundo se transforma en un descenso a los infiernos del matadero en que el escritor sanjuanino ha convertido al país; y la alabanza por la seriedad del método y la solvencia del pesquisa se pone en cuestión debido a su provincianismo. Lo que vuelve evidente la contraposición entre dos conceptos de experiencia: porque si el autor de *Facundo* conoce Buenos Aires del mismo modo que conoce Palestina, ese conocimiento intelectual le resulta una experiencia verdadera; mientras que la única experiencia que autorizaría Gutiérrez —en la dureza de su juicio— no es ya sólo la de ver o conocer un lugar de manera directa, sino la de pertenecer a él.

El cierre de la nota bibliográfica no es menos sospechoso, sobre todo cuando se pone a prueba la contundencia del elogio: "Creemos que el señor Sarmiento está señalado como el escritor de la novela nuestra; a ser para los países que conoce y estudia lo que Irving y Cooper para la América del otro lado del Ecuador".¹¹⁰ La colocación de Sarmiento en una tradición prestigiosa pero ya americana es un gesto ideológicamente interesante y caracterizará al método crítico de Gutiérrez durante toda su vida. Estados Unidos, en el contexto de la generación del 37, es parte de ese continente nuevo que se independiza de las

que tan insistentemente se movió Sarmiento con el fin de conseguirla) y Pedro II (el emperador del Brasil).

¹⁰⁹El *Facundo* por Domingo F. Sarmiento", p. 299.

¹¹⁰Gutiérrez, "El *Facundo* por Domingo F. Sarmiento", pp. 299-300.

metrópolis coloniales (piénsese si no en la sustitución del modelo europeo por el norteamericano que hace Sarmiento en su viaje por el mundo). Los escritores que empiezan a proponerse como ejemplos, entonces, ya no son sólo los novelistas europeos: emergen la cultura y la política norteamericanas. Claro que es el propio texto de Sarmiento el que propicia esa lectura; pero es importante que Juan María Gutiérrez lo confirme y lo resalte.¹¹¹

Pero esa afirmación panamericanista de Gutiérrez (que no desmiente de manera explícita en la carta a Alberdi, como hizo con otros puntos de la reseña) puede leerse también como una crítica solapada. Porque si el valor que le asigna el propio Sarmiento al *Facundo* está lejos de la novela —o, dicho de manera general, de la ficción, para no plantear el problema aún complejo del género en relación con este libro—, es precisamente ése el que Juan María Gutiérrez destaca. No es que *Facundo* no deje ver procedimientos que, por supuesto, Sarmiento ha aprendido leyendo ficción norteamericana y europea (Fenimore Cooper, pero también Walter Scott). Se trata de los deseos y de la colocación voluntaria que le quiere dar Sarmiento al libro como cifra y develamiento del problema argentino ante los ojos del mundo. Que se sirva de mecanismos de escritura ficcional para hacer más efectivo el golpe es otra cosa. Lo importante es —de todos modos— que Sarmiento quiere que su texto se lea como no ficción. Y Gutiérrez —concordante, sí, con lo que le dice a Alberdi por carta: que Sarmiento ha exagerado— termina considerándolo como novelista, al margen del posible valor documental, histórico de su libro. Es decir: ahí donde Sarmiento se perfila como un hombre de estado (incluso con una propuesta programática), Gutiérrez festeja el nacimiento de un futuro novelista. Y así como Borges incluyó el *Martín Fierro* en el género por excelencia de su siglo, podemos considerar a Sarmiento un Balzac sin novelas, siguiendo ahora sí la aguda penetración de Gutiérrez respecto del autor del *Facundo*.

¹¹¹El interés por América y el americanismo que caracteriza a la generación del 37 y que se hace explícito y más concreto en Gutiérrez, debe ser considerado en y con sus ambigüedades. Porque —como se ha dicho—, pese a la declarada opción por América (en la ruptura con la colonia), en reiteradas ocasiones el crítico necesita separar a la Argentina del resto, para asignarle un lugar superior en el *desarrollo civilizado*. Pero desde el punto de vista crítico, la relación cultural que Gutiérrez establece con América se hace programa en sus compilaciones, del que es ejemplo destacado su *América poética*, valiosísimo trabajo que muestra otro de los límites de Gutiérrez, ya que —como vimos— en el recorte por la producción del mundo hispanohablante, excluía al Brasil del Nuevo Mundo (será hacia los sesenta, como en otros casos, cuando lo incubado en tierra tropical comience a hacerse sistema en varios de sus trabajos críticos).

Dicho a la manera de Ricardo Piglia: Juan María Gutiérrez lee el *Facundo* como ficción y la ficción de Echeverría como documento, lo que no sería necesariamente contradictorio aunque para él resultara excluyente. En los veinticinco años que median entre una y otra lectura se han producido cambios en las colocaciones públicas y sociales de los que habían sido compañeros en la lucha contra Rosas. Gutiérrez ya tiene una trayectoria como hombre de letras que parece obligarlo, además, a dar explicaciones de tipo teórico respecto de la función y los valores que le asigna a la literatura para evitar cualquier confusión, cosa que hace de manera explícita en la "Advertencia" que precede la publicación de "El matadero" en el número 4 de la *Revista del Río de la Plata*. La relación que lo unió a Echeverría, pese a algún desacuerdo, siempre fue estrecha e íntima; la que mantuvo con Sarmiento, fluctuante. Para 1871, año en que Gutiérrez edita "El matadero", Echeverría —muerto un año antes de la caída de Rosas— es ya un *mártir* de la patria; Sarmiento, presidente de la nación.

A Gutiérrez le interesa genuinamente, y avala de manera rotunda, el proyecto literario de Echeverría. Pero se siente en la necesidad de explicar ese escrito extraño que su amigo ha dejado inédito. Si por un lado sigue defendiendo cierta concepción romántica de la literatura, por otro no cree en la mezcla, ese precepto victorhuguiano. La incongruencia aparente requiere de algunos imprescindibles argumentos explicativos, puesto que la advertencia deja ver que están en juego dos reputaciones: la del escritor y la de su albacea.

Apología de Echeverría: es indispensable defender al escritor y su memoria, para lo que se echa mano de la excusa del borrador: para Gutiérrez, "El matadero" es un boceto del poema *Avellaneda*. En ese hipotético contexto, Echeverría nunca habría pensado que el texto podía llegar a ser publicado.

Salvar a Echeverría —explicando sus desprolijidades por las condiciones adversas de su escritura, la crudeza del cuadro por el borrador o el realismo— se vuelve necesario cuando, pese a no avalar algunas de sus elecciones estético-discursivas, Gutiérrez debe cumplir con otra de las misiones que él mismo se ha impuesto: la de contribuir a la memoria de la patria conservando todos los testimonios que impidan que, muertos los contemporáneos al gobierno de Rosas, los argentinos estén "expuestos a que se crea que no hemos sido víctimas de un bárbaro exquisitamente cruel, sino de una pesadilla durante el

sopor de una siesta de verano". Gutiérrez sintetiza: este inédito "es una página histórica, un cuadro de costumbres y una protesta que nos honra".¹¹²

Me he detenido en estas consideraciones contemporáneas a la publicación del *Facundo* porque son importantes para entender por qué para Alberdi, hacia 1874 (para la misma época en que Gutiérrez está difundiendo *El matadero* en las *Obras completas* de su amigo y Sarmiento finalizando su mandato presidencial), el *Facundo* será "la mejor de las obras firmadas por Sarmiento". Y conste que no dijo *escritas* por Sarmiento. ¿El motivo?:

"Basta con compararla con las otras, para reconocer que la pluma no es la misma. El *Facundo*, en efecto, fue un álbum en que todos los amigos literarios del autor, emigrados en Chile dictaron una o varias páginas por vía de conversación.

No hay uno solo de los amigos del autor que no haya inspirado o dictado algunas. *Compte-rendu* de las conversaciones diarias en que se inspiraba el autor, sobre hombres, cosas y hechos y lugares de su país, que no conocía cuando el *Facundo* se escribió y publicó en 1845, a los cinco años de haber emigrado Sarmiento de la República Argentina, sin conocer más provincias que las de Cuyo.

De ahí viene que el *Facundo* es un museo de estilos, de opiniones y de doctrinas políticas, lo cual es justo advertir para vindicar al autor mismo del desmentido que su conducta ulterior ha dado a la enseñanza de su libro.

Curioso libro en que sólo es obra genuina del autor la Introducción [...].

No es nada que el *Facundo* llenase a su *autor*, en cierto modo nominal, del crédito que en rigor pertenecía a los contribuyentes de las ideas y noticias de que se compone el libro. Nada perdían estos con que ganase el autor la fama que no le pertenecía, sino como un regalo de que era deudor al favor de sus amigos.

Pero las consecuencias de esa usurpación no han sido sin daño para el país, que le ha confiado grandes puestos, atribuyéndole las capacidades de que ese libro lo acreditaban dotado y poseedor. [...]. En ninguno se ha mostrado consecuente con las ideas y

¹¹²Juan María Gutiérrez, nota introductoria a "El matadero", p. 313.

doctrinas liberales del *Facundo*, por la sencilla razón de que, no siendo suyas, las olvidó tan pronto como las dio a luz, si alguna vez las tuvo presentes antes de copiarlas."¹¹³

Lo que Nicolás Rosa plantea con lucidez en relación con *Vida de Dominguito*, texto para cuya conformación Sarmiento fue pidiendo a las personas que conocieron a su hijo que le aportaran información (por lo que el texto incluye cartas de Lucio V. Mansilla, Santiago de Estrada, Benita Pastoriza —la madre del muchacho— y escritos del propio joven, muerto en la batalla de Curupaytí), es aplicable al *Facundo* visto por los ojos enojados del viejo Alberdi: "el texto propone, por lo tanto, formas de la coautoría".¹¹⁴ Como sucede con la *América Poética*, de Gutiérrez; o con las *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina* del mismo Alberdi, que entusiasmado con los aires renovados de la política después de Caseros le ofrece el texto a Gutiérrez como un don, ya que "Ud. es el autor de ese trabajo, porque Ud. me indujo desde Lima a escribirlo. Contiene las mismas ideas de Ud.", coartada amistosa que le permite pedir un poco de ayuda para su difusión, pidiéndole que mueva sus influencias para que se publique en Buenos Aires y lo comenten los periódicos:

"Toda la prensa del Pacífico, toda la población argentina en Chile ha leído, releído y aplaudido mi librejo. [...] Sarmiento mismo me escribe, diciéndome que lo adopta como su *credo*. Ud. sabe, yo no he hecho sino tomar lo mejor de lo que anda en la atmósfera de este tiempo y aplicarlo a la materia constitucional".¹¹⁵

¹¹³Juan Bautista Alberdi, *Facundo y su biógrafo*, en León Pomer, *Proceso a Sarmiento*, pp. 14-15 (subrayados en el original). En esos apuntes de Alberdi sobre el *Facundo* para demoler a Sarmiento (escritos, según Pomer, entre 1862 y 1880), varios de los conceptos vertidos por Gutiérrez en la carta que le enviara al tucumano en 1845 van a reaparecer (¿retomadas o plagiadas?) bajo la forma de enunciaciones tales como "El libro *Facundo* es un matadero" (p. 26) o "El libro es pernicioso, como calumnia y sátira contra la República Argentina y su sociedad" (p. 28) (Alberdi se explaya, en algunos casos, en la exposición de esas ideas). Esto también se vincula a la circulación de ideas y el concepto de plagio en y para el proyecto colectivo de la generación del 37.

¹¹⁴Nicolás Rosa, *El arte del olvido (Sobre la autobiografía)*, Buenos Aires, Puntosur, 1990, p. 98.

¹¹⁵Carta de Juan Bautista Alberdi a Juan María Gutiérrez, Valparaíso, 8 de julio de 1852, en *Archivo JMG*, tomo II, p. 150.

De su amigo Gutiérrez, también dijo Alberdi en la semblanza del 78: "Teniendo el poder de producir, se limitó muchas veces a compilar, al revés de otros que en vez de limitarse a compilar lo que eran incapaces de producir, se hicieron autores de obras que otros escriben", pasaje que no puede dejar de leerse como una nueva alusión directa y agresiva a Sarmiento y su *Facundo*. Pero que también resume el influjo de Juan María Gutiérrez sobre su generación (y el propio Alberdi se incluye a sí mismo como "una de sus obras"), por lo que la frase puede entenderse

Es cierto que *Facundo* andaba en el aire. Se comprueba al leer sus ideas esparcidas por los textos de toda la generación, como si fueran reescrituras que no consideran necesario remitir a ese libro como fuente, como puede verse en algunos textos de Echeverría o en tantas páginas de *Amalia*. Pero Sarmiento, como Rosas, tuvo un mérito, que lo volvió poderoso: transformó esas ideas que estaban en la atmósfera intelectual de su época en sistema. Porque, como sostiene José Enrique Rodó (y no será el único):

"Nadie sino Sarmiento estaba llamado a aquella obra, de adivinación más que de estudio, entre los hombres de su generación, porque ninguno como él tuvo el pensamiento iluminado y profético, [...] porque, en América, ninguno de los prosistas de su tiempo poseyó tanto como él la soberanía del color, de la energía dramática y de la crudeza verbal [...]"¹¹⁶

Pero Alberdi vuelve por sus fueros. El sueño de la generación antirrosista terminó.

Sin embargo, aquello que desvelaba al tucumano, Sarmiento lo había establecido tempranamente como un principio. Porque no es Mármol el gran plagiario de la literatura argentina, sino Sarmiento, el único que estableció el plagio como modalidad estéticamente digna y hasta loable en una defensa del deán Funes que hace en *Recuerdos de provincia*, libro en el que el sanjuanino no hace más que fingir que habla de otros pero sólo para mejor hablar de sí mismo:

"Sobre el deán Funes ha pesado el cargo de plagiario, que para nosotros se convierte, más bien que en reproche, en muestra clara de mérito. Todavía tenemos en nuestra literatura americana autores distinguidos que prefieren vaciar un buen concepto suyo en el molde que a la idea imprimió el decir clásico de un autor esclarecido. [...] Aquello, pues, que llamamos hoy plagio, era entonces erudición y riqueza; y yo preferiera oír segunda vez a un autor digno de ser leído cien veces, a los ensayos incompletos de la razón y del estilo que aún están en embrión, porque nuestra

con sus connotaciones simbólicas, para volver a apreciar la innegable importancia del que arma el sistema y el *corpus* de la literatura nacional previa a la organización del Estado nacional (Alberdi, "Juan María Gutiérrez", p. 170). La edición de la obra completa de Echeverría es el punto más visible de la sistematización y la concreción –desfasada– del programa del 37, y debe ser considerada también una obra del propio crítico.

¹¹⁶José Enrique Rodó, "Juan María Gutiérrez y su época", pp. 84-85.

inteligencia nacional no se ha desenvuelto lo bastante para rivalizar con los autores que el concepto del mundo reputa dignos de ser escuchados".¹¹⁷

VI La vuelta del exilio

"Não foi por servil imitação aos *Mistérios de Paris*, e aos de Londres que chamei a este romance *Mysterios del Plata* [sic]. Chamei-o assim, porque considero que as atrocidades de Rosas, e os sofrimentos de suas vítimas, serão um mystério para gerações vindouras, apesar de todo quanto contra ele se tem escripto."

Que esta novela de Juana Manso comience a publicarse en Río de Janeiro el 1 de enero de 1852, y que sea en forma de folletín (por entregas de *O Jornal das señoras*, esto es: programado para dilatarse en el tiempo) habla de que algunos proyectos de los exiliados no se pensaban tan necesariamente atados a los rumbos (que varias veces habían probado ser inciertos) de la política; y que, como en el caso de Juana Manso, los comprometerán fuera del país por un tiempo más largo que el marcado por el triunfo aliado sobre Rosas el 3 de febrero.¹¹⁸

Alguno desconocerá el pacto establecido con el lector y congelará el desarrollo de otra novela por entregas:

"Por 15 o 20 días queda suspendida la parte literaria de este periódico, y cuando reaparezca al fin de ese término, podremos decir si la parte política continuará, y si será aquí o en Buenos Aires. El viaje que hacemos por pocos días a nuestro país, y que ocasiona la suspensión de la *Amalia*, nos servirá para perfeccionar el final de ella, con mayores detalles sobre el funesto mes de octubre de 1840, en que terminaremos la obra".

¹¹⁷Domingo F. Sarmiento, *Recuerdos de provincia*, pp. 160-161. Ver, en la Cuarta parte, "La cautiva de Sarmiento", donde introducimos el problema del plagio. Para un abordaje del problema de la cita y el plagio a partir de *Viajes*, cf. Adriana Rodríguez Pérsico, *Un huracán llamado progreso. Utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi*, Washington, OEA, 1993, pp. 46-49.

¹¹⁸La novela aparece, en portugués, en el primer número de *O Jornal das Senhoras*, 1 de enero de 1852, bajo el título de *Misterios del Plata* [sic]. Para ver el contexto brasileño de la publicación de este folletín de Juana Manso, ver Marlyse Meyer, *Folhetim. Uma história*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

Eso les explicaba Mármol a los suscriptores de *La Semana*. Hubo que esperar hasta 1855, cuando la novela se publicó íntegra en forma de libro, para conocer el desenlace: no habían valido de nada los reclamos del lector que escribió el 27 de abril de 1852 al *Comercio del Plata* para quejarse de la interrupción.¹¹⁹

No fue el caso de Juana Manso, que se quedó en el Brasil hasta mediados de 1853. Su publicación dio cuenta, de todas maneras, del rotundo cambio de rumbos que hubo en su patria; y en una apuesta política personal, la escritora dedica sus *Misterios del Plata* a Valentín Alsina. En el número del 14 de marzo, *O Jornal das senhoras* incluye una carta a Alsina "Ministro do Interior em Buenos Aires", que Manso le había enviado junto con una colección de números de su periódico. Le comenta el carácter de la novela, que da comienzo a las "crónicas dramáticas" de la "dictadura de Rosas". Elige empezar los *Misterios del Plata* por la narración de un episodio que lo involucra, así como al Dr. Manuel Vicente Maza, entre los muchos que sucedieron en esa

"época de horror, que felizmente terminou com a batalla dos Santos Lugares. Não quis reservar o seu nome, nem o das pessoas da sua família, porque eles pertencem à história do meu país; e porque julgo que, no romance histórico, é indispensável pelo menos a identidade das personagens: os homens públicos já não pertencem mais a si mesmos. O buril do escultor, o pincel do pintor, a pena do poeta, têm direitos à sua imagem e à sua história".

La escritora manifiesta su esperanza de haber pintado bien al personaje sobre la base de sus recuerdos, lo invita a colaborar en su periódico y, prometiendo enviarle las entregas subsiguientes ("o seguimento do romance"), le comenta como al pasar —pero es probable que no inocentemente— que "muito prazer teria que se publicasse em espanhol, para cujo fim já escrevi ao meu primo Reissig, para abrir assignaturas em Montevideo e Buenos Aires".¹²⁰

¹¹⁹José Mármol, "A los suscriptores de *La Semana*", en *La Semana* N° 40, Montevideo, 9 de febrero de 1852, citado en Liliana Giannangeli, *Contribución a la biografía de José Mármol*, p. 104; y cf. Arrieta, Rafael Alberto, "Las letras en el destierro", *Historia de la literatura argentina*, v. 2, Buenos Aires, Peuser, 1958-1960, p. 260.

¹²⁰En *O Jornal das senhoras*, del domingo 14 de marzo, que se transforma por completo en un número de ofrendas al poder: la dedicatoria a Valentín Alsina se incluye en el número de homenaje a la emperatriz por su cumpleaños, que ya comentamos en la Tercera parte.

Elvira Arnoux está preparando la edición de *Los misterios del Plata* para la colección Archivos, tarea imprescindible, particularmente para el caso de esta novela, cuyas ediciones están plagadas de defectos o alteraciones. Quiero señalar, además, que Liliana Zuccotti dedicó

Manso no es la única antirrosista que apuesta a Alsina, que ha llegado al poder primero como ministro del gobierno de Buenos Aires y más tarde asumiendo dos veces la gobernación misma aunque por períodos muy cortos. Ya en septiembre de 1852, el general Paz, desde Río de Janeiro, depositaba esperanzas en esa figura, como le manifestaba a Domingo de Oro: "Creo conveniente hacer notar a usted que después de la muerte de don Florencio Varela, y de la muy reciente de don Julián Segundo Agüero, se puede considerar al señor Alsina como el hombre más conspicuo entre los unitarios de Montevideo".¹²¹ Por eso aprueba y entiende por qué Alsina le ha solicitado a una persona que vive en Río de Janeiro que le aporte la mayor cantidad posible de documentos, reglamentos y estatutos legales y constitucionales del Imperio del Brasil, pedido que Paz lee prácticamente como un acuerdo hecho como cabeza del partido unitario. El general Paz cree, además, que entre las instituciones americanas que deberán servir de ejemplo para la reorganización de la Argentina después de Rosas, tendrá que incluirse el Brasil. No será la forma monárquica la que habrá que copiar, rotundamente inviable e inconveniente en la Argentina, sino particularmente algunas cuestiones relacionadas con la renta, la relación entre capital y provincias y de la administración de estas últimas.

Pero entre las ofrendas y reconocimientos a Valentín Alsina, la más famosa, obviamente, es la de Sarmiento, que le dedica la segunda edición del *Facundo*, en 1851. En la carta-prólogo, le *consagra* el libro, agradecido por las notas con comentarios al mismo que aquél escribió. Sarmiento oye el consejo de Alsina, y esa edición sale —entonces— sin la Introducción ni los dos últimos capítulos, ya que le parece sensata la sugerencia de que el "libro estaba terminado en la muerte de Quiroga". Y si se sabe que los cambios en las ediciones del *Facundo* están relacionados de manera directa con las conveniencias políticas del momento, no deja de ser evidente —de todos modos— que esa poda de la edición del 51 es la que deja al texto con su versión literaria e ideológicamente menos interesante.¹²²

muchos años al estudio específico de la obra de Manso. Al abordar el análisis de la producción de la escritora, quienes conocimos a Liliana no podemos dejar de recordarla.

¹²¹Carta de José María Paz a Domingo de Oro, Río de Janeiro, 23 de septiembre de 1851, en José María Paz, *Memorias póstumas. Tercera y última parte: Campaña contra Rosas*, v. 3, p. 283.

¹²²También, con las sucesivas ediciones, se van produciendo cambios en el título del libro. La publicación se habla anunciado, un día antes de su primera entrega, con el título de *Vida de Quiroga*. Cuando se realice la primera edición en forma de libro (esto es: como un todo completo y único) —el mismo año de 1845—, llevará por título *Civilización i barbarie, vida de Facundo*

Además de apostar a los protagonistas de la política que se viene, los exiliados antirrosistas emprenden el regreso. De todos los relatos personales de la vuelta al país luego de Caseros, me voy a detener en unos pocos, que resultan instancias altamente simbólicas para el futuro nacional.

Juan María Gutiérrez vuelve, como le aconseja un amigo, por tierra, y no doblando el temible Cabo de Hornos. ¿El motivo? La posibilidad de "alcanzar [todavía] el humo de los cartuchos quemados en Santos Lugares";¹²³ y la garantía de mayor seguridad, a pesar de los malones.¹²⁴ La travesía exitosa, aunque demorada por la avería de un carro que lo detiene quince días en Mendoza, podía proporcionarle, como le sugieren en broma, "interesantísimos episodios para un otro *De los Andes al Plata*".¹²⁵ Al retornar a la patria, Juan María Gutiérrez será nombrado rápidamente ministro del Interior del gobierno de Buenos Aires, en reemplazo de Valentín Alsina, ocupando el cargo entre el 20 de mayo y el 26 de julio de 1852, y en 1854 Urquiza lo nombrará ministro de Relaciones Exteriores de la Confederación.

Gutiérrez —cansado de tantas tempestades— no vuelve ya por mar. Por su parte, José Mármol, que regresa de Montevideo, prácticamente ya no volverá a escribir. Acabado el obstáculo político que afilaba su pluma, sólo terminará su

Quiroga, i aspecto físico, costumbres y ábitos de la República Argentina. En la tercera edición (1868) se producirán la inversión y el resumen: *Facundo; civilización i barbarie en las pampas argentinas*. La cuarta edición (1874) agregará la conjunción adversativa, por lo que el libro será *Facundo o civilización i barbarie en las pampas argentinas*. De ahí tal vez derive la fórmula más difundida de la famosa dicotomía enunciada por Sarmiento "civilización o barbarie", que lee mal la enunciación del título original y fija la oposición. En la edición de las *Obras Completas* (que comenzó en 1888 Luis Montt y continuó desde el tomo VIII Augusto Belin Sarmiento —el nieto del escritor—), llevará como título el de *Civilización y barbarie*, y nada más. Una historia errática para el título de un libro que, sin embargo, será para siempre —en la memoria nacional— el nombre de un caudillo: *Facundo*.

Valentín Alsina es un lector privilegiado del *Facundo*, cuando su autor se lo envía para que corrija las imperfecciones de un texto escrito en el vértigo del folletín y lejos del país. Alsina realiza, entonces, un minucioso trabajo de corrección, en su sentido más literal: porque intenta poner en caja la desmesura del sanjuanino, y ataca fundamentalmente su modo de síntesis conceptual y su tendencia a la hipérbole. Alsina lo llama al orden, como Alberdi, aunque con otras intenciones. Tan detenido trabajo, que es una forma de la reescritura, acaba en el agotamiento por cansancio, o por escamoteo, ya que Alsina parece destinar las explicaciones más detalladas a un libro propio: sus *Apuntes biográficos*. Pese a las apariencias, de todos modos, es poco lo que Sarmiento incorpora de lo que le señala Alsina.

¹²³Carta de Miguel Díaz de la Peña a Juan María Gutiérrez, 29 de marzo de 1852, en *Archivo JMG*, tomo II, p. 129.

¹²⁴Este peligro lo mencionan otros corresponsales de Gutiérrez, en carta del 8 de mayo de 1852 y del 26 de abril de 1852, en *Archivo JMG*, tomo II, pp. 137 y 130, respectivamente.

¹²⁵Carta de Damián Hudson a Juan María Gutiérrez, Mendoza, 26 de abril de 1852, en *Archivo JMG*, tomo II, p. 131. Los gastos del viaje constan en una carta de Martín de Sarratea a Gutiérrez, de mediados de mayo de 1852, en *Archivo JMG*, tomo II, pp. 137-138.

Amalia, y dejará sin cumplir la promesa de las otras dos novelas que iban a formar una trilogía antirrosista: ya que nunca aparecerán ni *La Agustina* ni *Las noches de Palermo*. Sólo hará reescrituras y reediciones de los poemas que le habían dado fama en tiempos del Restaurador. Para 1870, ya en tiempos que la literatura de combate contra Rosas sea un recuerdo de la vieja generación, Pedro Goyena enunciará un durísimo juicio contra Mármol, en una discusión teórica sobre la poesía que forma parte de la polémica que entabla con Eduardo Wilde:

"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 la presente, no ha habido ruegos ni amenazas que consigan ablandar el corazón de la bella desdeñosa. El autor de *El Peregrino* ha cantado algunas veces en ese intervalo, pero la ingrata musa se ha complacido siempre en brillar por su ausencia. [...] Pero después de la tiranía hay muchas cosas dignas de ser cantadas. No es un privilegio exclusivo de los monstruos inspirar a los poetas".¹²⁶

Sin inspiración y ciego, anunciando a Groussac y a Borges, José Mármol dirigirá la Biblioteca Nacional.

Juan Bautista Alberdi nunca volverá: será por siempre el "*ausente que no ha salido de su país*".¹²⁷ Antes de la muerte lo alcanzarán la locura y la miseria. El 19 de junio de 1884, fallece en una clínica de los suburbios de París, tras una estrepitosa decadencia intelectual y en la indigencia, porque la asistencia económica votada por el gobierno del presidente Roca no llega a tiempo. ¿Recordaría al morir la promesa que le había hecho a su entrañable Gutiérrez en julio de 1852 (cuando tantas acciones se creían por fin posibles en el suelo natal): "Adiós, mi querido Ministro del Interior. Haga por que su nombre no se olvide en mucho tiempo. Ojalá estuviera a su lado; mucho le ayudaría. Pero ya iré, ya iré", síntesis perfecta del exilio eterno?¹²⁸

¹²⁶Pedro Goyena, "Poesías de Estanislao del Campo", en *Obra selecta*, Buenos Aires, Estrada, s/f, pp. 33 y 43.

¹²⁷Juan Bautista Alberdi, *Mi vida privada*, p. 28 (subrayado en el original).

¹²⁸Carta de Juan Bautista Alberdi a Juan María Gutiérrez, Valparaiso, 8 de julio de 1852, en *Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario*, Tomo II, p. 151. Justo José de Urquiza nombra a Alberdi Encargado de Negocios Extranjeros ante el gobierno de Chile. Ocupará en Europa —todavía sin volver a pisar el país— el cargo de Ministro Plenipotenciario en Inglaterra, Francia, España y Roma, en ejercicio del cual logra el reconocimiento de la independencia

La prueba de su insubordinación permanente la da Sarmiento al partir nuevamente al exilio después de la entrada *triumfal* del Ejército Grande al mando de Urquiza después de Caseros. Mal que le pese a Alberdi, Sarmiento no cumple con el axioma que el tucumano le enunció a Rosas en 1847: "El menos dispuesto a emigrar es el que ha emigrado una vez. No se emigra dos ocasiones en la vida: con la primera basta para hacerse circunspecto". Alberdi se inscribirá, por su parte, en el grupo de los que sean útiles a la patria desde afuera porque —lo había dicho— "[n]o ganará menos la República Argentina dejando esparcidos en el mundo algunos de sus hijos ligados para siempre en países extraños", aunque se vaya de Chile en 1855 para afincarse en Europa.¹²⁹

Pero el lamento de los hijos de Sion es con Sarmiento que se renovará, ya que, como él mismo propone, como Moisés o Garibaldi, "conductores improvisados de pueblos a una tierra de promisión que sus apasionados corazones ven dentro de sí mismos", va en busca de la tierra prometida, "miraje" que marcha siempre adelante para desvanecerse.¹³⁰ Caído Rosas, Sarmiento no encontrará lugar en la patria, y cantará sus desdichas:

"¡Ando peregrinando por la tierra de nuevo en busca de instrucción para el pueblo!" ¡Demonio escapado del infierno del destierro sempiterno, vuelvo después de haber bajado al mundo de la vida, a recoger de nuevo la cadena que me tiene atado, lejos del pedazo de tierra, que me fue por la naturaleza asignado por la patria! ¡Emigrado otra vez! ¡Prófugo!...¡Proscrito!

¿Qué sabe el que nació argentino, adónde amanecerá mañana [...]?¹³¹

argentina por parte de España. Cesa en su cargo a principios de 1862, tras la derrota de Urquiza en Pavón, pero continúa en Europa; y durante la Guerra de la Triple Alianza contra el Paraguay se opondrá a la política de Mitre. Se había encontrado personalmente con Rosas por primera vez, en 1857, en Londres. En 1879 vuelve a la Argentina para asumir como diputado nacional por Tucumán y Julio A. Roca propone la edición de sus obras completas. En 1880 Alberdi apoya la capitalización de Buenos Aires. No se reconcilia ni con Mitre ni con Sarmiento y en agosto de 1881 parte de regreso a Francia.

¹²⁹Alberdi, *La República Argentina 37 años después de su Revolución de Mayo*, pp. 345-346 y 341, respectivamente.

¹³⁰Domingo F. Sarmiento, "Facundo. Civilta o barbarie", p. 230.

¹³¹Domingo F. Sarmiento, *Campaña*, p. 57.

VII El escritor y el presidente

"Tenemos lo que Dios concede a los que sufren: años por delante y esperanzas; tengo yo un átomo de lo que a usted y a Rosas, a la virtud y al crimen, concede a veces: perseverancia. Perseveremos, amigo [...]" Esto le decía Sarmiento a Valentín Alsina en la carta prólogo del *Facundo* en 1851.¹³² Diecisiete años después, Alsina —a la cabeza de la Asamblea Legislativa— proclamará el triunfo de la fórmula presidencial integrada por Sarmiento y su hijo: Adolfo Alsina. La noticia del triunfo le llegaría al presidente electo en viaje por las costas del norte del Brasil, de regreso de Estados Unidos, adonde lo había enviado su amigo Bartolomé Mitre como representante argentino para alejarlo —como ya en otra ocasión había hecho otro gobierno, el chileno— del centro de los acontecimientos políticos. Una salva de cañonazos frente a Pernambuco le hace saber a Sarmiento la buena nueva, de acuerdo con la estampa escolar que ha inmortalizado *Su mejor alumno*, la película que Lucas Demare filma en 1945 y que, si no exacta, es una buena síntesis que vincula política y viaje. El "Merrimac" hace escala en Río de Janeiro, donde el sanjuanino es recibido por un viejo y conocido lector. Sarmiento visita, no de verde sino de saco y corbata blancos, a Pedro II, que saluda al nuevo presidente de los argentinos. El emperador ya no es aquel jovencito imberbe de la coronación. Sus vellos han crecido para bien de la estampa escolar brasileña; y su familia ha aumentado, para regocijo de Sarmiento, que renueva y agranda su público:

"Me recibe, en efecto, con las más cordiales muestras de amistad personal. Me da la mano, se sienta y me hace sentar, contra las formas de la etiqueta, y hace alarde de esta vieja amistad, diciéndome que sus hijas y yernos me conocen y leen mis libros y escritos".

Del Palacio irán, como dos "estudiantes, aludiendo a lo que una vez dije y él corroboraba a Fletcher, Torrent y otros que habíamos pasado quince días en Petrópolis, tratándonos como dos *colegiales*", al Instituto Histórico y Geográfico, donde había sesión.¹³³ Es probable que desde ahí, ya sin la compañía imperial,

¹³²Domingo F. Sarmiento, *Facundo*, p. 21.

¹³³Domingo F. Sarmiento, *Un viaje de Nueva York a Buenos Aires. De 23 de julio a 29 de agosto de 1868*, en *Memorias*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961, pp. 277-278 (subrayado en el original). Como en algunas cartas de la época de su primer paso por el Brasil,

Sarmiento fuera directo al Club Fluminense (que no debe confundirse con el Casino del mismo nombre que deslumbró a la cortesana Mariquita Sánchez, y con el que —en una época— compitió en fulgor), donde se alojaba. Allí, desde lejos, alguien estaba registrando una escena memorable:

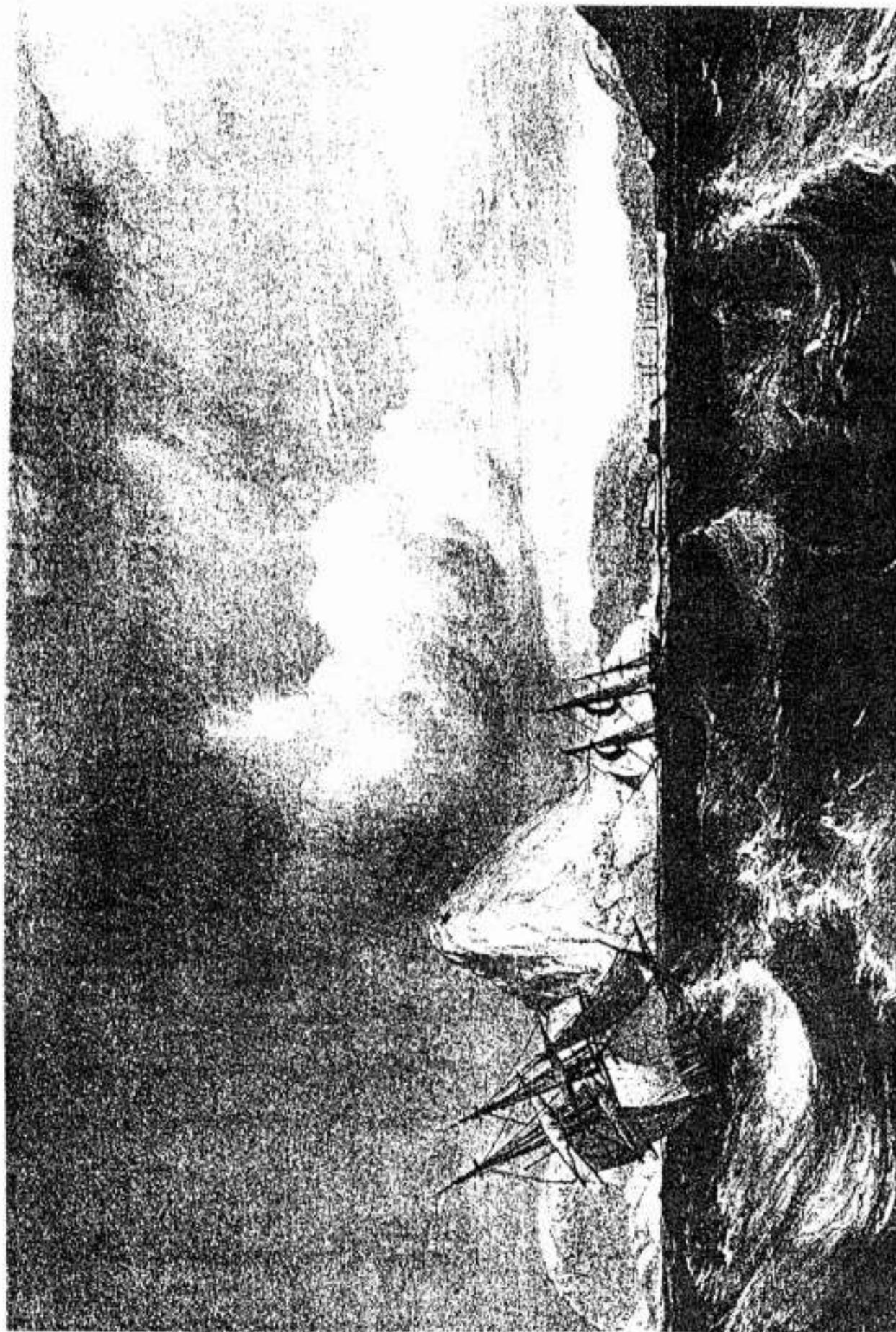
"Foi em 1868. Estávamos alguns amigos no *Club Fluminense*, Praça da Constituição [...]. Eram nove horas da noite. Vimos entrar na sala do chá um homem que ali se hospedara na véspera. Não era moço; olhos grandes e inteligentes, barba raspada, um tanto cheio. Demorou-se pouco tempo; de quando em quando olhava para nós, que o examinávamos também, sem saber quem era. Era justamente o Dr. Sarmiento, vinha dos Estados Unidos, onde representava a Confederação Argentina, e donde saíra porque acabava de ser eleito presidente da república. Tinha estado com o Imperador, e vinha de uma sessão científica. Dois ou três dias depois, seguiu para Buenos Aires".

El testimonio apareció en *La Gazeta de Noticias*, el 9 de julio de 1888. Para esa fecha, el anciano Sarmiento residía en Paraguay, adonde había ido "a carenar un poco la vieja nave que tantas tempestades resistió, y que empieza a hacer agua".¹³⁴ En dos meses moriría. Firmaba el recuerdo Joaquim Machado de Assis, el pequeño Balzac brasileño.¹³⁵

Sarmiento incorpora algunas palabras o expresiones en un portugués rudimentario, lo que revela que no lo dominaba tanto como manifestaba.

¹³⁴Carta de Domingo F. Sarmiento a Luis Varela, Buenos Aires, 30 de junio de 1887, en Luis Varela, Buenos Aires, 30 de junio de 1887, en *Facundo*, edición de Alberto Palcos, p. 466. La Cancha fue la residencia de Sarmiento en Asunción, adonde se había trasladado en mayo de 1887, en busca de un clima más benéfico para su salud. Tras un brevísimo período en Buenos Aires, regresó a la capital del Paraguay en mayo del año siguiente. Murió el 11 de septiembre a la madrugada, en su cama, y no en el sillón en que lo ubicaron para fotografiarlo, como era habitual con los muertos en el siglo XIX. Falleció en suelo extranjero, como Alberdi.

¹³⁵Joaquim Maria Machado de Assis, "O futuro dos argentinos", en *Obra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, p. 1013. En este tercer pasaje por Rio de Janeiro, a Sarmiento se lo ve vestido de "comenda" (condecoración) y saco y corbata blancos, ropa que el protocolo exigía —al menos para esa época, y ya no de verde, como se comentó en la Segunda parte de la tesis— para presentarse ante el emperador, según Machado de Assis. La descripción que hace Machado de la ropa que llevaba la tomo de un fragmento citado por José Wanderley Pinho, *Salões e damas do segundo reinado*, p. 278, de acuerdo con "A semana", vol. 25 de las *Obras Completas* de Machado de Assis; pero no aparece en la versión que se incluye en las *Obras completas* de editorial Aguilar.

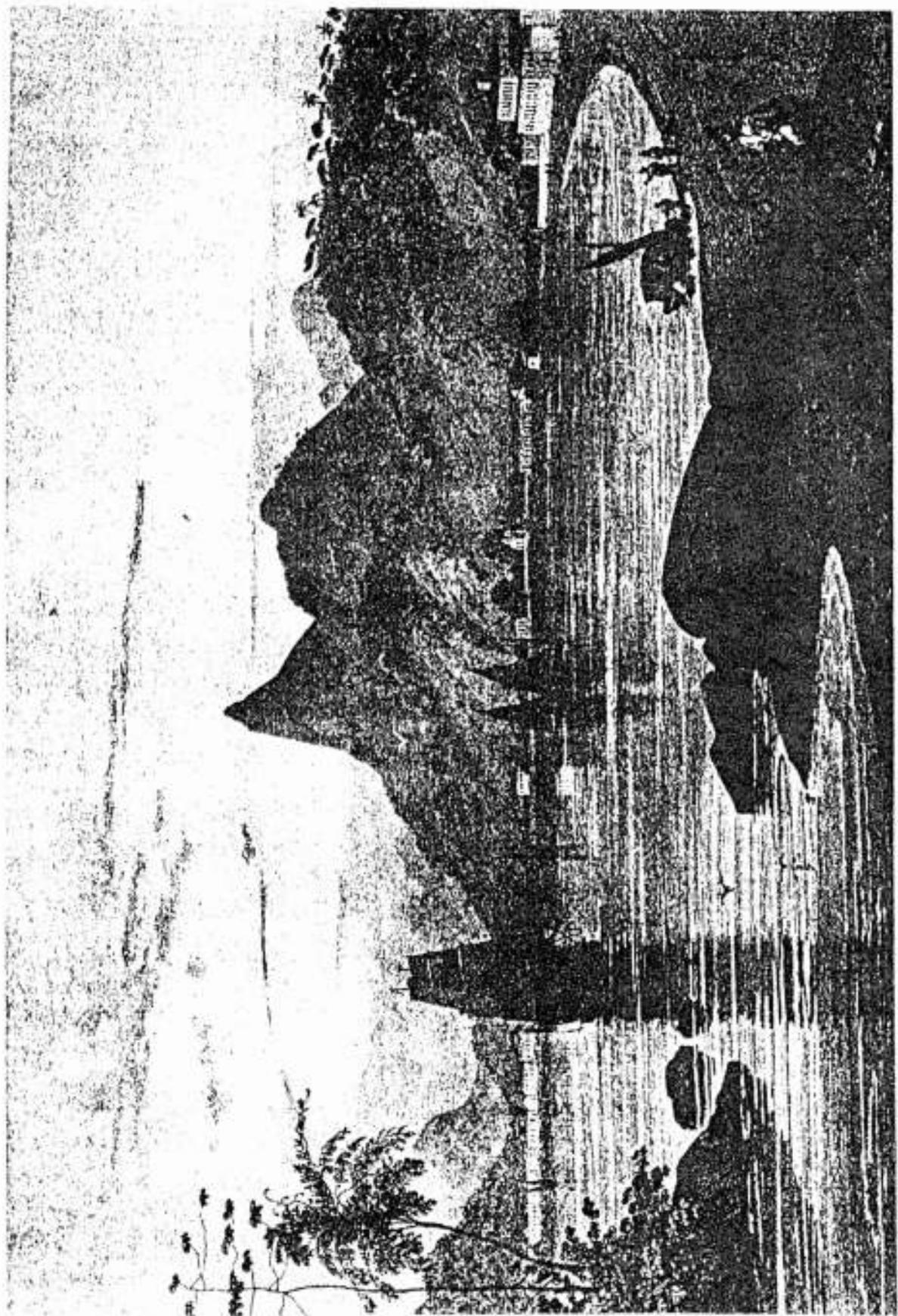


View of the bay and port of Rio Janeiro

View of the bay and port of Rio Janeiro

View of the bay and port of Rio Janeiro

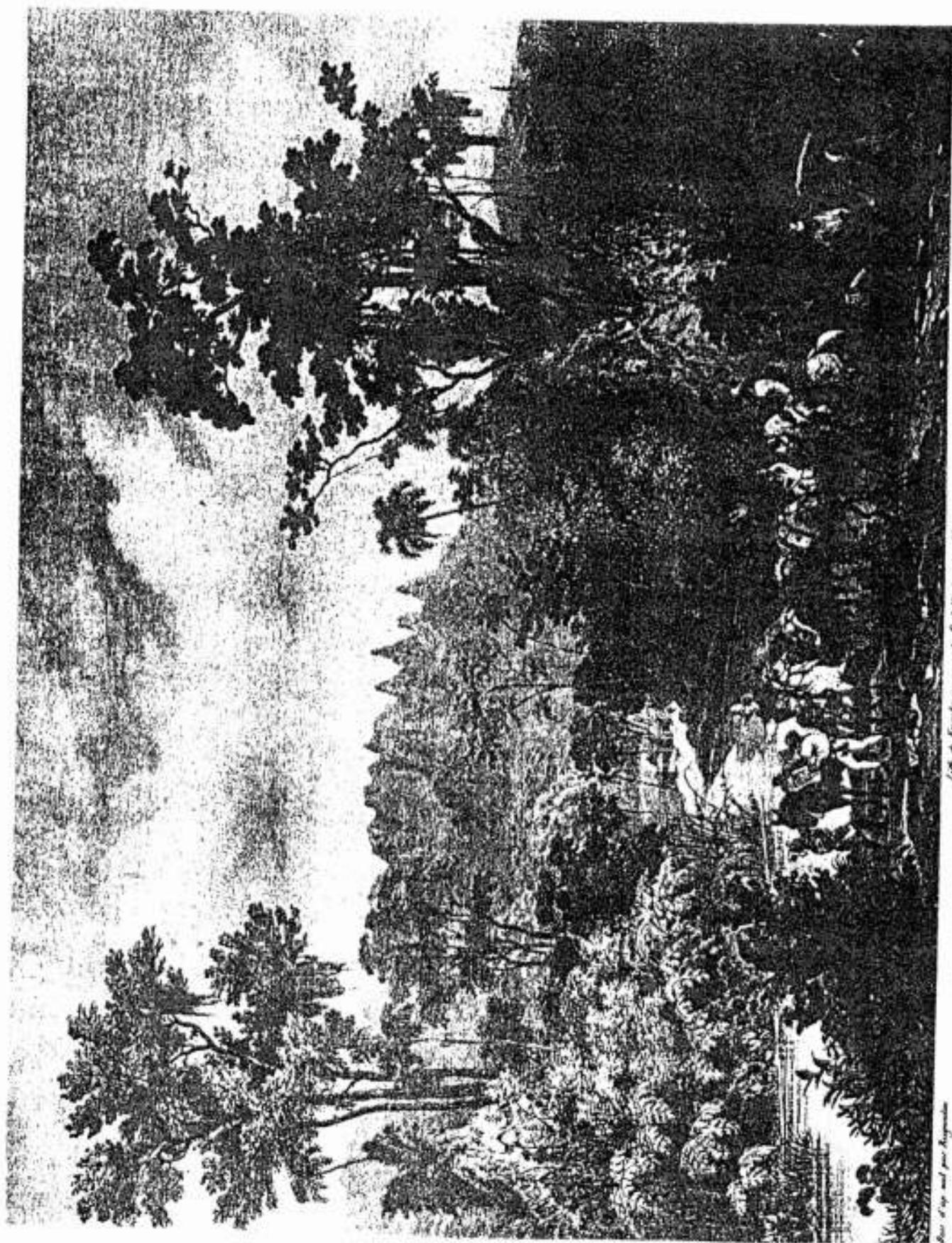
ENTRADA DA BAHIA DO RIO DE JANEIRO



Let's see the landscape from the boat

View of the coast from the boat

TRDTA FGD GD

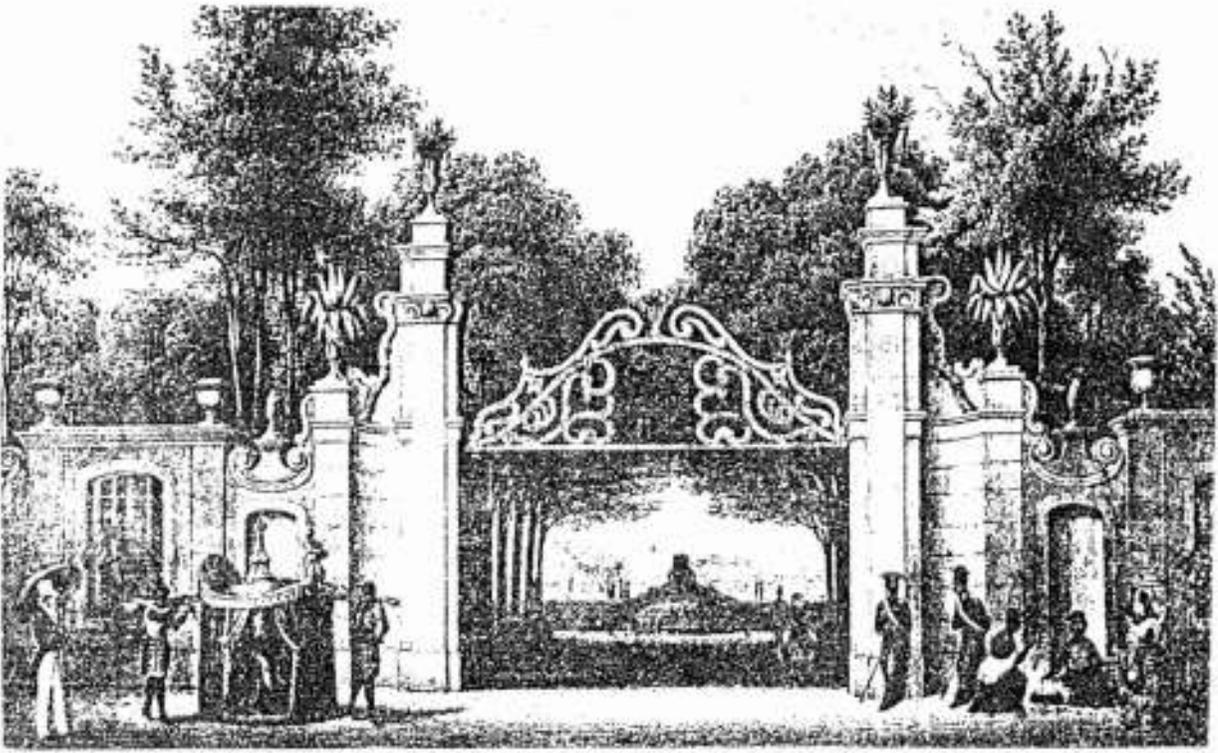


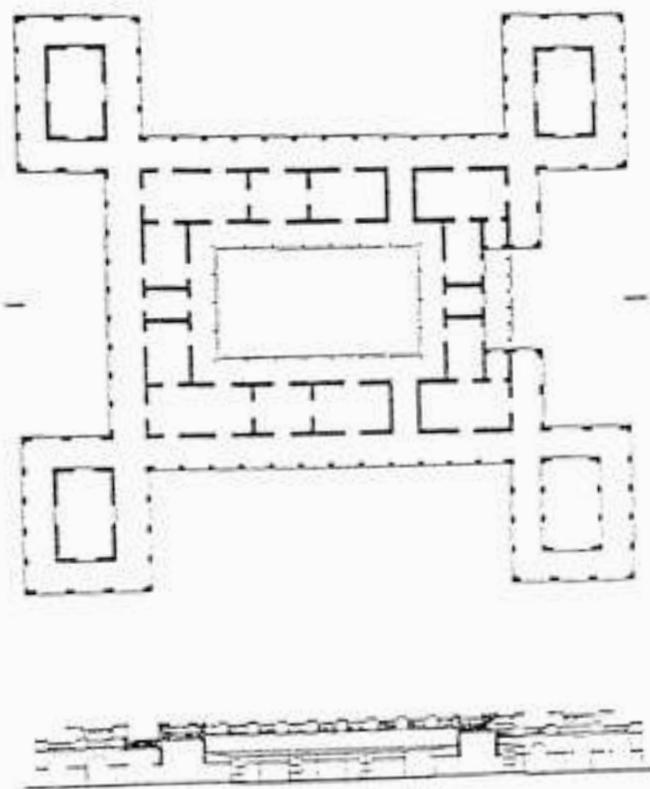
Reynolds del. 1847

Cost. de Espiritu Santo no Rio de Janeiro N.º 1

Reynolds del. 1847

SERRA DOS ORGÃOS





Templ. 21

Parque la escuela y almorracunas las salas
 la iglesia a la esp. de P. Reyes y a una
 de "Santa Anunciación" de Pinar del Rio
 de Nueva - Organos a P. Reyes ante
 de varones - Un pueblo en Pinar del Rio
 con de las casas y 200 almas - la iglesia
 de material - en el frente a una plaza en
 largo entre pared triangular en relación de
 orgán - todo la catedral de Pinar del Rio
 en casa con el altar con el altar de la casa
 a ellas - el altar - la casa de casa
 hacia el fondo, detrás de - la iglesia tiene
 la data de 1787 - El pueblo está situado
 en un terreno elevado barranca y a una





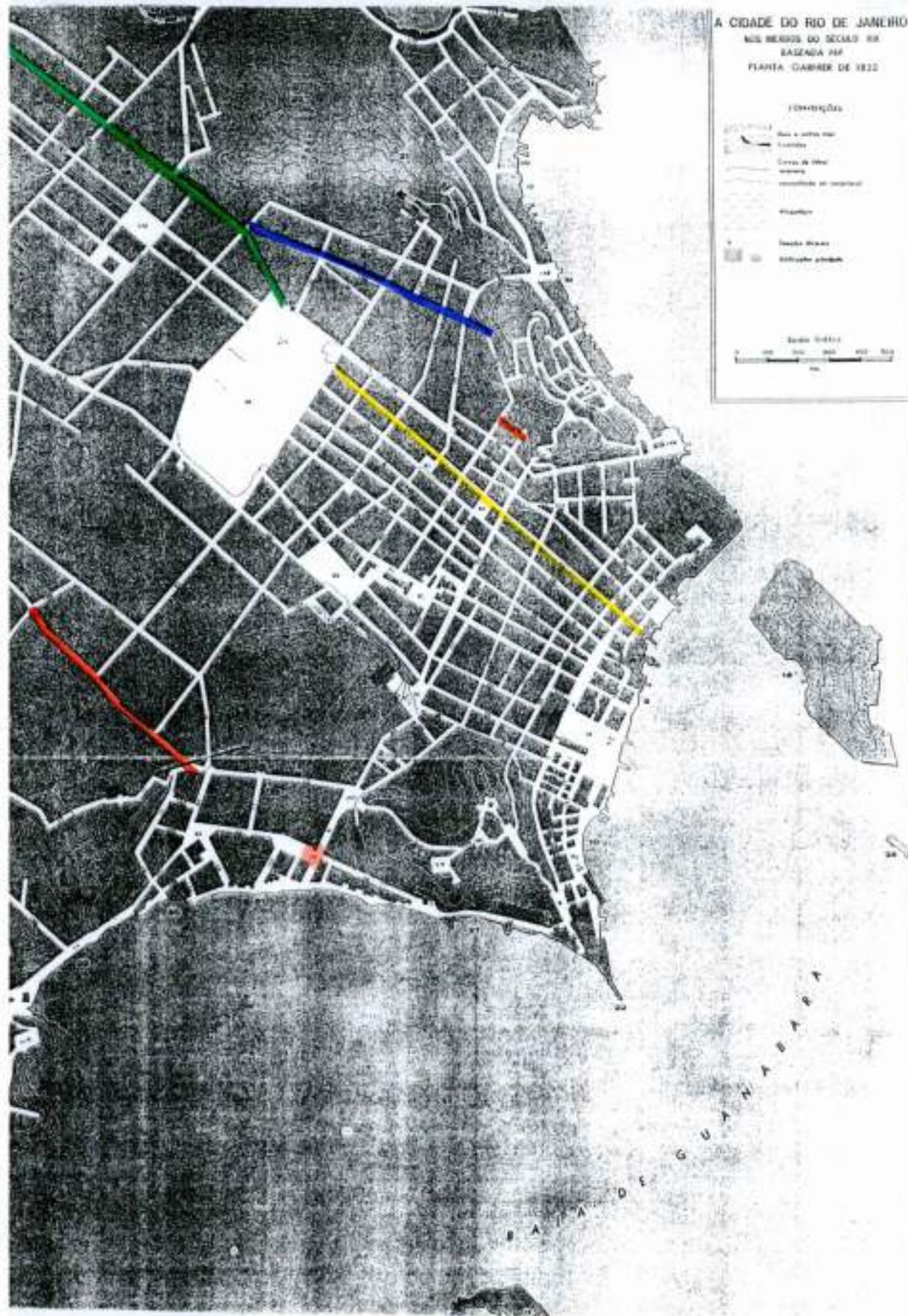




A CIDADE DO RIO DE JANEIRO
NOS NEGÓCIOS DO SÉCULO XIX
BASEADA NA
PLANTA GARRER DE 1822

CONDIÇÕES

- Rua e passeio largo
- Avenida
- Praça de armas
- Avenida de Independência
- Alameda
- Praça
- Praça de armas
- Praça principal



1. Johann Moritz Rugendas, *Paisaje de Río de Janeiro*, 1846.
2. D. Pedro II, *Emperador del Brasil*.
3. Programa e instrucciones para el Baile de la Asamblea Extranjera en honor del nuevo emperador, 1841.
4. François René Moreaux, *El acto de coronación del emperador d. Pedro II*, 1842.
5. Coronación y aclamación del Emperador Pedro II, 1841.
6. Johann Moritz Rugendas, *Entrada de la Bahía de Río de Janeiro*, 1835.
7. Johann Moritz Rugendas, *Botafogo*, 1835.
8. Johann Moritz Rugendas, *Serra dos Orgãos*, 1835.
9. Carl Wilhem von Thiermin, *Portón del Paseo Público*.
10. Carl Wilhem von Thiermin, *El acueducto de la Rua de Maticavalos*.
11. Planta y corte de la Casa de Rosas en Palermo.
12. Plantas de Petrópolis, 1846 y 1854.
13. Diario de Juan María Gutiérrez en Rio Grande do Sul.
14. *El Grito Argentino*, Nº 6, 14 de marzo de 1839.
15. *Muera Rosas*, Nº 13, 9 de abril de 1842.
16. Johann Moritz Rugendas, *Retrato de Mariquita Sánchez de Thompson*, c. 1845.
17. Johann Moritz Rugendas, *Retrato de Don Pedro II*, 1846.
- 18 a. Johann Moritz Rugendas, *El rapto*, 1845.
- 18 b. Johann Moritz Rugendas, *El rapto*, 1848.

Planta de la ciudad de Rio de Janeiro

-  Rua de São Pedro. En el número 34 se instaló Bernardino Rivadavia al llegar a Río de Janeiro.
-  Largo da Ajuda, donde residió Rivadavia, según testimonios de Pedro Lamas.
-  Rua de São Diego. En el número 17 vivió Rivadavia.
-  Casaquinta de los Lamas en la "rua Pedreira da Glória, cerca del Catete", donde funcionará la Legación Oriental a partir del nombramiento oficial de Andrés Lamas como representante uruguayo.
-  La hija carioca de Florencio Varela nace en la calle Príncipe Nº 11, en el Catete.
-  Rua de Matacavalos. En el número 20 estaba ubicada la casa de los Guido.

1. Fuentes utilizadas

1.1 Fuentes primarias

- Alberdi, Juan Bautista, *Fragmento preliminar al estudio del derecho*, Buenos Aires, Biblos, 1984.
- _____, *Memoria descriptiva sobre Tucumán*, en *Memorias e impresiones de viaje*,
_____, (Figarillo), "Reglas de urbanidad para una visita", *Recuerdos de viaje y otras páginas*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.
- _____, *Impresiones y recuerdos*, en *Obras escogidas*, tomo VI: *Memorias e impresiones de viaje*, Buenos Aires, Luz del día, 1953.
- _____, y Juan María Gutiérrez, *El edén. Especie de poema escrito en el mar*, en Alberdi, *Páginas de juventud*, Buenos Aires, Jackson, s/f.
- _____, *Tobías o la cárcel a la vela. Producción americana escrita en los mares del Sud*, *Páginas de juventud*, Buenos Aires, Jackson, s/f.
- _____, *El gigante amapolas y sus formidables enemigos o sea fastos dramáticos de una guerra memorable*, en *Páginas de juventud*, Buenos Aires, Jackson, s/f.
- _____, *La República Argentina 37 años después de la Revolución de Mayo*, en *Cartas sobre la prensa y la política militante de la República Argentina*, Buenos Aires, Luz del día, 1954.
- _____, *Cartas sobre la prensa y la política militante de la República Argentina*, en *Obras Escogidas*, tomo VII.
- _____, *Complicidad de la prensa en la guerras civiles de la República Argentina*, *Obras escogidas*. Tomo VII, Buenos Aires, Editorial Luz del día, 1954.
- _____, *Facundo y su biógrafo*, en León Pomer, *Proceso a Sarmiento*, Buenos Aires, Caldén, 1967
- _____, *Mi vida privada que se pasa toda en la República Argentina*, en *Autobiografía*, Buenos Aires, Jackson, 1945.
- _____, "Juan María Gutiérrez", en *La biblioteca*, tomos 3-4.
- de Angelis, Pedro, nota de sobre el *Dogma socialista*, en Esteban Echeverría, *Dogma socialista*, edición de Alberto Palcos, La Plata, 1940.
- Echeverría, Esteban, *Cartas a un amigo, Prosa literaria*, Buenos Aires, Estrada, 1944.
- _____, *Peregrinaje de Gualpo*, en *Prosa literaria*, Buenos Aires, Estrada, 1944.
- _____, *Rimas*, en *Obras completas*, tomo V, Buenos Aires, Casavalle, 1874.
- _____, "Primera lectura", en Marcos Sastre, Juan Bautista Alberdi, Esteban Echeverría, *El salón literario*,
- _____, *La cautiva*, con dibujos de Mauricio Rugendas, Buenos Aires, Emecé, 1966.
- _____, "El matadero", en *Obras completas de Esteban Echeverría*, tomo V, Buenos Aires, Casavalle, 1874.
- _____, "Literatura mashorquera", *Obras completas*, tomo V, Buenos Aires, Casavalle, 1870-1874.
- _____, "Cartas a don Pedro de Angelis, editor del *Archivo Americano*", en *Dogma socialista, y otras páginas políticas*, Buenos Aires, Estrada, 1956.
- _____, *Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 37*, en *Dogma socialista, y otras páginas políticas*, Buenos Aires, Estrada, 1956.
- _____, *Dogma socialista*, edición de Alberto Palcos, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1940.
- Echeverría, Esteban, *Prosa literaria*, Buenos Aires, Estrada, 1971.
- _____, *Obras completas* (Compilación y biografía por Juan María Gutiérrez), Buenos Aires, Zamora, 1972.
- _____, *Obras completas de D. Esteban Echeverría*, Buenos Aires, Imprenta y librería de Mayo, 1870-1874, tomo V.
- Guido, José Tomás, *Recuerdos del Janeiro*, en *Escritos de José Tomás Guido*, Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo, 1885.
- Guido y Spano, Carlos, *Carta confidencial a un amigo que comete la indiscreción de publicarla*, en *Autobiografía*, Buenos Aires, Troquel, 1966.

- Guido Spano, Carlos, *Ráfagas. Colaboración en la Prensa. Política, Literatura*, tomo I, Buenos Aires, Igon Hermanos editores, 1879, tomo I.
- Gutiérrez, Juan María, *América Poética. Colección escogida de composiciones en verso escritas por americanos en el presente siglo. Parte lírica*, Valparaíso, Imprenta del Mercurio, 1846.
- _____, Introducción a *Cantos del Peregrino* (Río de Janeiro, febrero de 1845), en José Mármol, *Cantos del peregrino*, edición de Elvira Burlando de Meyer, Buenos Aires, Eudeba, 1965.
- _____, *Bosquejo biográfico del General D. José de San Martín*, en *Estudios histórico-literarios*, Buenos Aires, Estrada, 1949.
- _____, *Breves apuntamientos biográficos y críticos sobre Don Esteban Echeverría*, en Juan María Gutiérrez, *La literatura de mayo y otras páginas críticas*, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1979.
- _____, *Estudio sobre las obras y la persona del literato y publicista argentino Don Juan Cruz Varela*, en Juan María Gutiérrez, *Los poetas de la Revolución*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1941.
- _____, *Biografía de D. Bernardino Rivadavia*, en *Estudios histórico-literarios*, Buenos Aires, Estrada, 1949.
- _____, *Escritos históricos y literarios*, Buenos Aires, Jackson, s/f.
- _____, *Poesías*, Buenos Aires, Estrada, 1945.
- _____, *A confederação dos tamoios*, poema por Domingo Gonçalves de Magalhães", *Apuntes biográficos de escritores, oradores y hombres de Estado de la República Argentina*, Imprenta de Mayo, Buenos Aires, 1860.
- _____, "Un poema brasileiro. A confederação dos tamoios, poema por Domingo Gonçalves de Magalhães", en *Revista del Río de la Plata* N° 12, Buenos Aires, Casavalle, tomo III, 1872.
- _____, "Descripciones de la naturaleza de la América española", *Críticas y narraciones*, Buenos Aires, Jackson, s/f.
- _____, "La primera sociedad literaria", *Críticas y narraciones*, Buenos Aires, Jackson, s/f.
- Iriarte, Tomás de, *Memorias. Historia trágica de la expedición libertadora de Juan Lavalle*, Buenos Aires, Sociedad Impresora Americana, 1949.
- Lamas, Pedro, *Etapas de una gran política*, Sceaux, Imprenta Charaire, 1908.
- Lavalle, Guido, *Papeles de Guido*, La Plata, Sesé, 1947.
- López, Vicente F., *Autobiografía*, en *Evocaciones históricas*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación, 1994.
- López, Vicente Fidel, *Manual de la Historia Argentina*, Buenos Aires, A.V.López editor, 1907.
- Manso, Juana, *Los misterios del Plata*, Buenos Aires, Biblioteca La Tradición Argentina, s/f.
- Manso de Noronha, Juana Paula, *La familia del comendador. Novela original*, Buenos Aires, Imprenta de J. A. Bernheim, 1854.
- _____, *Recuerdos del Janeiro*, en María Velasco y Arias, *Juana Paula Manso. Vida y acción*, Buenos Aires, 1937.
- Mármol, José, *Cantos del peregrino*, edición de Elvira Burlando de Meyer, Buenos Aires, Eudeba, 1965.
- _____, *Cantos del peregrino*, edición de Rafael Arrieta, Buenos Aires, Editorial Estrada, 1943.
- _____, *Asesinato del Sr. Dr. D. Florencio Varela. Manuela Rosas*, Buenos Aires, Casa Pardo, 1972.
- _____, *Manuela Rosas y otros escritos políticos del exilio*, Buenos Aires, Taurus, 2001.
- _____, *Amalia*, México, Porrúa, 1999.
- _____, *Poesías completas*, 2 tomos, textos y prólogo de Rafael Alberto Arrieta, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1946.
- _____, *Examen crítico de la juventud progresista del Río Janeyro*, Montevideo, 1847; y *Juventude progressista do Rio de Janeiro en Ostensor brasileiro* (1845-1846), números 44 a 48, Río de Janeiro.
- _____, *Un poeta contra la tiranía. Poesías completas de José Mármol*, Buenos Aires, Claridad, 1945.

- Paz, José María, *Memorias póstumas*, 3 v., Buenos Aires, Albatros, 1945.
- Rivera Indarte, José, "A. S. M. D. Pedro II Imperador, por J. Rivera Indarte, argentino. MDCCCXLI.
- _____, *Es acción santa matar a Rosas*, en José Rivera Indarte, *Rosas y sus opositores*, Buenos Aires, Jackson, 1945.
- _____, *Rosas y sus opositores*, Buenos Aires, Jackson, tomo 2, s/f.
- _____, *Poesías de José Rivera Indarte con una biografía del autor, escrita por el coronel de artillería D. Bartolomé Mitre*, Buenos Aires, Imprenta de Mayo, 1853.
- Sánchez, Mariquita, *Diario para Esteban Echeverría*, en Clara Vilaseca, *Cartas de Mariquita Sánchez*, Buenos Aires, Peuser, 1952.
- Sarmiento, Domingo F., "El emigrado", en *Obras completas de Domingo Faustino Sarmiento*, I, Artículos críticos y literarios (1841-1842), Buenos Aires, Universidad Nacional de la Matanza, 2001.
- _____, *Mi defensa*, incluida en la edición de *Recuerdos de Provincia*, Buenos Aires, Emecé, 1998.
- _____, *La Crónica*, 11 de noviembre de 1849, en *Política de Rosas*, Buenos Aires, Jackson, 1945.
- _____, *Facundo*, Buenos Aires, Ayacucho e Hyspamérica, 1986.
- _____, *Facundo*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.
- _____, *Facundo*, Buenos Aires, Cántaro-Puerto de Palos, 2003 (edición crítica de Adriana Amante).
- _____, "Fisiología del paquete", en *Obras completas*, tomo II, Artículos críticos y literarios (1842-1853), Buenos Aires, Universidad Nacional de la Matanza, 2001.
- _____, *Polémica literaria*, Buenos Aires, Cartago, 1955.
- _____, *Contra Rosas*, Buenos Aires, Jackson, s/f.
- _____, *Recuerdos de provincia*, Buenos Aires, Emecé, 1998.
- _____, *Viajes por Europa, África y América. 1845-1847*, Buenos Aires, Colección Archivos-Fondo de Cultura Económica, 1993.
- _____, *Diario de gastos. Libreta llevada por Sarmiento en sus viajes. 1845-1847*. Reproducción facsimilar, Buenos Aires, Museo Histórico Sarmiento, 1950.
- _____, *Campaña en el Ejército Grande aliado de Sud-América*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.
- _____, *Las ciento y una*, Buenos Aires, Sopena, 1941.
- _____, *Bosquejo de la biografía de D. Dalamacio Vélez Sarsfield*, en *Obras completas de Sarmiento*, tomo XXVII: Abraham Lincoln, Damacio Vélez Sarsfield, Buenos Aires, Luz del Día, 1952.
- _____, *Un viaje de Nueva York a Buenos Aires. De 23 de julio a 29 de agosto de 1868*, en *Memorias*, Buenos Aires, Ediciones culturales argentinas, 1963.
- _____, "Facundo. Civiltá o barbarie. Versione all'italiano de F. Fontana", artículo que publica a propósito de la traducción del libro al italiano, en *El Nacional*, 22 de septiembre de 1881, en *Obras completas*, XLVI.
- _____, *Los emigrados*, *Obras completas de Sarmiento*, tomo XIV, Buenos Aires.
- Sastre, Marcos, Juan Bautista Alberdi, Esteban Echeverría, *El salón literario* (estudio preliminar de Félix Weinberg), Buenos Aires, Hachette, 1958.
- Somellera, Antonio, *La tiranía de Rosas. Recuerdos de una víctima de la mazorca*, Buenos Aires, Librería y Editorial del Cabildo, 1962.
- Thompson, Juan, *Diario de Juan Thompson*, en Ricardo Piccirilli, *Juan Thompson. Su forja, su temple, su cuño*, Buenos Aires, Peuser, 1949.
- Varela, Florencio, *Auto-biografía de D. Florencio Varela*, Montevideo, Imprenta del "Comercio del Plata", 1848.
- Varela, Florencio, *Extractos de un diario de viaje a Europa*, en *Auto-biografía de D. Florencio Varela*, Montevideo, Imprenta del "Comercio del Plata", 1848.
- Varela, Florencio, *Memorias de Florencio Varela escritas en su prisión de la Isla de las Ratas*, en Leoncio Gianello, Gianello, Leoncio, *Florencio Varela*, Buenos Aires, Kraft, 1948.

Varela, Florencio, *Rosas y su gobierno. Escritos políticos, económicos y literarios*, Buenos Aires, Freeland, 1975.

Varela, Héctor, *Los hombres de Rosas y D. Bernardo de Irigoyen*, en Enrique Arana, *Cinco estudios sobre Rosas. Quesada, Arana, Varela, Lamas, Lascano*, Buenos Aires, Instituto Panamericano de Cultura, 1954.

Varela, Juan Cruz, "Carta inédita de don Juan C. Varela al Sr. Don Bernardino Rivadavia sobre la manera de traducir los poetas latinos y especialmente a Virgilio, Hervidero, 29 de abril de 1836, en *Revista del Río de la Plata*, Buenos Aires, 1872, tomo III.

Epistolarios

de Juan María Gutiérrez:

Morales, Ernesto (comp.), *Epistolario de don Juan María Gutiérrez*, Buenos Aires, Instituto Cultural Joaquín V. González, 1942.

Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario, edición a cargo de Raúl Moglia y Miguel García, Biblioteca del Congreso de la Nación, Buenos Aires, 1979-1981, tomos I-II.

de Mariquita Sánchez:

Vilaseca, Clara (compilación, prólogo y notas), *Cartas de Mariquita Sánchez*, Buenos Aires, Peuser, 1952.

De Domingo F. Sarmiento:

Epistolario entre Sarmiento y Posse. 1845-1888, Buenos Aires, Museo Histórico Sarmiento, t. I.

La correspondencia de Sarmiento. Primera serie: tomo I, años 1838-1854, Córdoba, Poder Ejecutivo de la provincia de Córdoba, 1988.

Cartas y discursos políticos. Itinerarios de una pasión republicana, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1965.

de Rosas y otros:

Irazusta, Julio, *Vida política de Juan Manuel de Rosas a través de su correspondencia*, Buenos Aires, Albatros, 1947, tomo III. 1840-1843.

Archivos

AGN, Fondo Tomás Guido, 2019, Documentación oficial, tomo 13: 1834-1841.

AGN, Fondo Tomás Guido, 2020, Documentación oficial, tomo 14: 1842-1846.

AGN, Fondo Tomás Guido, 2042, Correspondencia particular: 1831-1848.

AGN, Fondo Tomás Guido, 2059, Correspondencia y apuntes, Legación de Tomás Guido en Río de Janeiro, 1817-1865.

AGN, Fondo José Mármol 2352: Recortes de periódicos. Discursos. Manuscritos de *Amalia* y otros escritos literarios. 1838-1917 y s/f

AGN, Fondo José Mármol, 2350, Correspondencia. 1829-1853 y s/f.

AGN, Fondo Bernardino Rivadavia, 190, Correspondencia y testamento de B. Rivadavia. Correspondencia de Juana Pino de Rivadavia a José Rodríguez. 1812-1864.

AGN, Fondo General Paz, 119.

(AGN: Archivo General de la Nación)

Publicaciones periódicas

La Moda. Gacetín Semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres

Archivo Americano y Espíritu de la Prensa del Mundo

El torito de los muchachos

Muera Rosas

El grito argentino

La Semana

Comercio del Plata

Nitheroy. Revista Brasiliense

Jornal do Comércio

O Americano

O Jornal das senhoras. Modas, literatura, belas artes, teatros e crítica

Minerva Brasiliense

1. 2. Fuentes secundarias

Almeida Garrett, João Baptista, *O Toucador. Periódico sem política dedicado às senhoras portuguesas*, Lisboa, Vega, 1993.

_____, *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa, en Parnaso lusitano ou poesias selectas dos auctores portugueses antigos e modernos, ilustradas con notas. Precedido de uma história abreviada da língua e poesia portuguesa, 1826-1827*, 5 volumes, Paris, 1826.

_____, *Escriptos diversos do V. de Almeida Garrett*, edición de C. Guimaraens, Lisboa, Imprensa Nacional, 1877

_____, *Camões*, Lisboa, Comunicação, 1986.

Andrews, Joseph, *Viaje de Buenos Aires a Potosí y Arica*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1988.

Ascasubi, Hilario, "Isidora la federala y mazorquera", *Paulino Lucero*, Buenos Aires, Estrada, 1945.

Byron, Lord, *Childe Harold's Pilgrimage, The Works of Lord Byron*, London, Wordsworth Edition, 1994.

Camões, Luís Vaz de, "Babel e Sião", en *Obras escolhidas, com prefácio e notas do prof. Hernâni Cidade*, Volume I, *Redondilhas e sonetos*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 2º ed., 1954.

_____, *Obras completas, com prefácio e notas do Prof. Hernâni Cidade*. Volume I, *Redondilhas e sonetos*. Lisboa, Livraria Sá da Costa (Colecção Clássicos Sá da Costa), 2º edição, 1954.

_____, *Os lusíadas*, Braga, Editora Ulisseia, 1997.

Castro Alves, Antônio de, "O Navio negreiro. Tragédia no mar", en *Castro Alves*, serie Literatura comentada, São Paulo, Abril educação, 1980.

Causa criminal seguida contra el ex-gobernador Juan Manuel de Rosas, Buenos Aires, Freeland, 1975 (edición facsimilar).

Chateaubriand, René de, *Atalá*.

_____, *Génie du christianisme*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

Denis, Ferdinand, *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, Paris, Leconte et Durey, 1826.

_____, *Scènes de la Nature sous les Tropiques et leur influence sur la poésie suivis de Camoëns et José Indio*.

Domínguez, Luis, "Florencio Varela", en *Florencio Varela, Rosas y su gobierno. Escritos políticos, económicos y literarios*, Buenos Aires, Freeland, 1975.

García Mérou, Martín, *El Brasil intelectual*, Buenos Aires, Félix Lajouane, 1900.

Gilpin, William, *Three Essays on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape: to wick is added a Poem, on Landscape Painting*. London, Blamire, 1794 (second edition).

Goethe, Johan W., *Conversaciones de los emigrados alemanes*, Buenos Aires, Goncourt, 1979.

Gonçalves de Magalhães, Domingos, *Suspiros poéticos e saudades*, Rio de Janeiro-Paris, João Pedro da Veiga - Dauvin et Fontaine, 1836 (primeira edição); y Rio de Janeiro-Paris, Morizot, 1859 (segunda edição).

_____, *Poesias de D.J.G. de Magalhaens*, Rio de Janeiro, typographia de R. Ogier, 1832.

Gonçalves Dias, Antônio, "Canção do exílio", *Poemas de Gonçalves Dias*, Rio de Janeiro, Ediouro, 1996.

_____, *Gonçalves Dias*, serie Literatura comentada, São Paulo, Abril educação, 1982.

Macedo, Joaquim Manuel de, *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro-Belo Horizonte, Garnier.

Goyena, Pedro, "Poesias de Estanislao del Campo", en *Obra selecta*, Buenos Aires, Estrada, s/f.

Greene Arnold, Samuel, *Viaje por América del Sur 1847-1848*, Buenos Aires, Emecé, 1951.

Robertson, J. P. y W. P., *Cartas de Sudamérica*, Buenos Aires, Emecé, 2000.

Mansilla, Lucio V., *Mis memorias (Infancia-Adolescencia)*, Buenos Aires, Hachette, 1955.

- , *Rosas. Ensayo histórico-psicológico*, Buenos Aires, La cultura popular, 1933.
- Mansilla, Lucio V., *Mis memorias (Infancia-Adolescencia)*, Buenos Aires, Hachette, 1955.
- Machado de Assis, Joaquim Maria, "O futuro dos argentinos", en *Obra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.
- Obligado, Pastor, "El salón de madama Mendeville", Pastor Obligado-Victor Gálvez, *Tradiciones de Buenos Aires*, [1888-1920] Buenos Aires, Eudeba, 1977.
- Pradère, Juan A., *Juan Manuel de Rosas. Su iconografía*, Buenos Aires, J. Mendelky e hijo, 1914.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Julia o La Nueva Eloísa. Cartas de dos amantes*, París, Garnier, s/f.
- Souza Silva, Joaquim Norberto de, *Indagações sobre la literatura argentina contemporánea*, versión en castellano, en Félix Weinberg, *La literatura argentina vista por un crítico brasileño en 1844*, Rosario, 1961.
- Staël, Madame de, *De l'Allemagne*, Paris, GF-Flammarion, 1968.
- , *Corinne ou l'Italie*, en *Oeuvres de Madame la Baronne de Staël-Holstein*, Paris, Lefèvre, 1838.
- Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*, en *Reinar después de morir y El diablo está en Cantillana*, Espasa Calpe, 1948.
- West, Thomas, *Guide to the lakes in Cumberland, Westmorland and Lancashire*, Kendal, Pennington, 1807.

2. Bibliografía

2. 1. Bibliografía específica sobre autores y contexto histórico del corpus

- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, "Una vida ejemplar: la estrategia de *Recuerdos de provincia*", en *Literatura/ Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983.
- Amante, Adriana, "La crítica como proyecto. Juan María Gutiérrez", en Julio Schwartzman (comp.), *La lucha de los lenguajes*, volumen II de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, Buenos Aires, Emecé, 2003.
- _____, "Género epistolar y política durante el rosismo", en Julio Schwartzman (comp.), *La lucha de los lenguajes*, volumen II de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, Buenos Aires, Emecé, 2003.
- _____, *Sarmiento remitente. Cartas*. Selección e introducción. Ediciones de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2000.
- _____, "El exilio en Brasil en la época de Rosas I", en *Arte y espacio*, UNAM, Instituto de investigaciones estéticas, México, 1997.
- _____, "El exilio en Brasil en la época de Rosas II", en *Fronteras literarias en la Literatura Latinoamericana*, Instituto de Literatura Hispanoamericana, UBA, Bs. As., 1996.
- _____, "Las huellas del peregrino", en C. Iglesia (comp.), *Letras y divisas. Ensayos sobre literatura y rosismo*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, Eudeba, Bs. As., 1998 (tuvo referato).
- _____, "Mi querido amigo, mi apesadado amigo, o el nombre a secas". Sobre *Epistolario inédito. Sarmiento-Frías*, en *Revista Espacios*, N° 24, Buenos Aires, diciembre 1998-marzo 1999.
- _____, "Los contornos del exilio", en Maria Antonieta Pereira e Eliana Lourenço de L. Reis (org.), *Literatura e Estudos Culturais*, Belo Horizonte, Pós-lit (Programa de pós-graduação em letras: estudos literários) e Nelam (Núcleo de estudos latino-americanos), Faculdade de Letras da UFMG, 2000.
- _____, "O estrangeiro, muito romântico —a literatura dos escritores românticos argentinos exilados no Brasil", en Luis Alberto Brandão Santos e Maria Antonieta Pereira (org.), *Trocas Culturais na América Latina*, Belo Horizonte, Pós-lit (Programa de pós-graduação em letras: estudos literários) e Nelam (Núcleo de estudos latino-americanos), Faculdade de Letras da UFMG, 2000.
- _____, *Madre e hijo. El diario de Juan Thompson en Buenos Aires y el de Mariquita Sánchez en Montevideo* (en prensa).
- Arana, Enrique (h), *Rosas y la política exterior*, Buenos Aires, Instituto Panamericano de Cultura, 1954.
- Ascenso André, Carlos, "When the roots become the song: exiled poets and poetry of exile in the Portuguese Renaissance", *Journal of the Institute of Romance Studies* 5, London, University of London, 1997.
- Augustine-Adams, Kif, "She Consents Implicitly: Women's Citizenship, Marriage, and Liberal Political Theory in Late-Nineteenth- and Early-Twentieth-Century Argentina", en *Journal of Women History*, Vol. 13 N° 4, *Women and the State*, Bloomington, Indiana University Press, Winter 2002.
- Barreda Laos, Felipe, *Graf. Tomás Guido. Revelaciones históricas*, Buenos Aires, Linari, 1942.
- Barrenechea, Ana María, "La epístola y su naturaleza genérica", *Dispositio* Vol. XV., N° 39, University of Michigan, 1990.
- Barrenechea, Ana María, prólogo a Ana María Barrenechea y colaboradores, *Epistolario inédito Sarmiento-Frías*, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1997.
- Barros, Carolina (comp.), *Alberdi, periodista en Chile*, Buenos Aires, edición de la autora, 1977.
- Barros y Arana, María Celina, *El doctor José Barros Pazos en la patria y en el exilio (1808-1877)*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1963.
- Broca, Brito, *Románticos, Pré-Románticos, Ultra-Románticos. Vida literária e romantismo brasileiro*, São Paulo, Polis, 1979.
- Burlando de Meyer, "Prólogo" a José Mármol, *Cantos del peregrino*, Buenos Aires, Eudeba, 1965.

- Busaniche, José Luis, *Estampas del pasado*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1971 (2 tomos).
- Busaniche, *Rosas visto por sus contemporáneos*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1986.
- Calmon, Pedro, *História de D. Pedro II*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1975, 5v. (tomos 1 y 2).
- Campobassi, José S., *Sarmiento y su época*, Buenos Aires, Losada, 1975.
- Candido, Antonio, *Formação da literatura brasileira*, Belo Horizonte-Rio de Janeiro, Itataia, dois volumes, 1975.
- , *Literatura e sociedade. Estudos de teoria e história literária*, São Paulo, Quatro, 2000.
- Carranza, Angel J., *La revolución del 39 en el sud de Buenos Aires*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1988.
- , *Bosquejo histórico acerca del doctor Carlos Tejedor y la conjuración de 1839*, Buenos Aires, Imprenta de Juan Alsina, 1879.
- Castagnino, Raúl, *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas (1830-1852)*, Buenos Aires, Comisión Nacional de cultura, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1944.
- Chávez, Fermín, *Historicismo e iluminismo en la cultura argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1982.
- Chavez, Fermín, *La cultura en la época de Rosas*, Buenos Aires, Theoria, 1991.
- Cortês, Jaime, "Introdução" a *Jesuítas e bandeirantes no Guairá (1549-1640)*, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1951.
- Coutinho, Afrânio, "O movimento romântico", en *A literatura no Brasil*. Volume 2: O Romantismo, Ed. Sul Americana, RJ, 1969.
- de Vedia y Mitre, Mariano, sobre José Mármol en diario *La Nación*, jueves 6 de diciembre de 1917, 5º entrega, sub. nuestro.
- Dellepiane, Antonio, *Dos patricias ilustres*, Buenos Aires, Coni, 1923.
- del Carril, Bonifacio, "«El malón» de Ruggendas", en Esteban Echeverría, *La cautiva*, con dibujos de Mauricio Rugendas, Buenos Aires, Emecé, 1966.
- Diener, Pablo e Maria de Fátima Costa, *A América de Rugendas. Obras e documentos*, São Paulo, Estação Liberdade, Kosmos, 1999.
- Ferraris, Gustavo (Nicolás Rosa), "Sarmiento: crítica y empirismo", *Punto de vista*, Año 1, Número 2, Buenos Aires, mayo de 1978.
- Gálvez, Víctor (Vicente Gil Quesada), "La mashorca en Buenos Aires. Una tarde de 1840", en *Memorias de un viejo. Escenas de costumbres de la República Argentina*, Buenos Aires, Jacobo Peuser, 4ª edición aumentada con varios capítulos inéditos, 1889.
- Giannangeli, Liliana, *Contribución a la bibliografía de José Mármol*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1972.
- Giannelo, Leoncio, *Florencio Varela*, Buenos Aires, Kraft, 1948.
- Gasparini, Sandra, "Cuerpos (federalmente) vestidos de sangre. Amalia y Manuela Rosas, de José Mármol", en Cristina Iglesia (comp.), *Letras y divisas*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.
- Giusti, Roberto, "Introducción" a Esteban Echeverría, *Prosa literaria*, Buenos Aires, Estrada, 1944.
- González Arrili, Bernardo, *La tiranía y la libertad. Juicio histórico sobre Juan Manuel de Rosas*, Buenos Aires, Libera, 1970.
- Halperin Donghi, Tulio, Prólogo a D.F. Sarmiento, *Campaña en el Ejército Grande aliado de Sud-América*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.
- , "Sarmiento: su lugar en la sociedad argentina post-revolucionaria", en *Sur*, Nº 341 (especial sobre Sarmiento), Buenos Aires, 1977.
- Ibarguren, Carlos, *Juan Manuel de Rosas. Su vida, su drama, su tiempo*, Buenos Aires, Theoria, 1972.
- , *Manuelita Rosas*, Buenos Aires, Carlos y Roberto Nalé editores, 1953.
- Iglesia, Cristina (comp.), *Letras y divisas*, Buenos Aires, UBA, 1998 y Santiago Arcos, 2004.
- , "Contingencias de la intimidad: reconstrucción epistolar de la familia del exilio", en Fernando Devoto y Marta Madero (directores), *Historia de la vida privada en la Argentina, tomo I. País antiguo. De la colonia a 1870*, Buenos Aires, Taurus, 1999.
- Jauretche, Arturo, *Tercera parte de las polémicas de Jauretche. Libros y alpargatas «civilizados o bárbaros»*, Introducción y comentarios de Norberto Galasso, Buenos Aires, Los Nacionales, 1983.

- Jitrik, Noé, "Soledad y urbanidad. Ensayo sobre la adaptación del romanticismo en la Argentina", en *Ensayos y estudios de literatura argentina*, Galerna, Bs. As., 1970.
- Justo, Liborio, *Argentina y Brasil en la integración continental*, Buenos Aires, CEAL, 1983.
- Levene, Ricardo (director), *Historia de la Nación Argentina (desde los orígenes hasta la organización definitiva en 1862)*, volumen VII: *Rosas y su época*, Buenos Aires, El Ateneo, 1951.
- Loprete, Carlos Alberto, *Carlos Guido Spano*, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.
- Lucero, Nicolás, en *La máquina infernal. Apuntes sobre Rivera Indarte*, Buenos Aires, Filosofía Letras, UBA, 1992.
- Lynch, John, *Juan Manuel de Rosas*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1981.
- Maeder, Ernesto J. A., *La obra histórica de Luis L. Domínguez*, en *Nordeste. Revista de la Facultad de Humanidades* N° 3, Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, diciembre de 1961.
- Martins, Wilson, *História da inteligência brasileira*, volume II (1794-1855), São Paulo, T. A. Queiroz, 1992.
- Miranda, Candido José Américo, en su introducción al *Bosquejo da história da poesia brasileira* de Joaquim Norberto, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1997.
- Molloy, Sylvia, *At face value*, NY, Cambridge, 1991.
- Morales, Ernesto, *Don Juan María Gutiérrez. El hombre de mayo*, Buenos Aires, El Ateneo, 1937.
- Moritz Schwarcz, Lilia, *As barbas do imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- Myers, Jorge, *Orden y virtud. El discurso republicano en el régimen rosista*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1995.
- , "La revolución en las ideas: la generación romántica de 1837 en la cultura y en la política argentinas", en Noemí Goldman (dir.), *Revolución, república, confederación (1806-1852)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.
- , "Una revolución en las costumbres: las nuevas formas de sociabilidad de la élite porteña, 1800-1860", en Fernando Devoto y Marta Madero, *Historia de la vida privada en la Argentina*, Buenos Aires, Taurus, 1999.
- , "Literatura e ideas desde el Salón Literario a la Organización Nacional", en Julio Schwartzman (dir. del volumen), *La lucha de los lenguajes*, en *Historia Crítica de la literatura argentina* (director: Noé Jitrik), Buenos Aires, Emecé, 2003.
- Otero, José Pacífico, *Historia del libertador Don José de San Martín, tomo cuarto: ostracismo y apoteosis. 1822-1850*, Buenos Aires, Sopena, 1945.
- Palcos, Alberto, *Echeverría y la democracia argentina*, Buenos Aires, El Ateneo, 1941.
- , Prólogo a Domingo F. Sarmiento, *Facundo*, Buenos Aires, Ediciones culturales argentinas, 1961.
- Paranhos Antunes, *O pintor do romantismo. Vida e obra de Manoel de Araujo Porto-Alegre*, Rio de Janeiro, Zélio Valverde, 1943.
- Pereira da Silva, Conselheiro J.M., *Filinto Elysio e sua época. Estudo histórico e crítico*, Rio de Janeiro, Companhia Imprensa, 1891.
- Piccirilli, Ricardo, *Rivadavia y su tiempo*, tomo tercero, Buenos Aires, Peuser, 1943.
- , *Juan Juan Thompson. Su forja, su temple, su cuño*, Buenos Aires, Peuser, 1949.
- Piglia, Ricardo, "Notas sobre Facundo", *Punto de vista*, Año 3, Número 8, Buenos Aires, marzo-junio de 1980.
- , "Sarmiento, escritor", *Filología*, 31, 1-2, Buenos Aires, 1998.
- Prieto, Adolfo, *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1982.
- , *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina. 1820-1850*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996.
- Ramos Mejía, José María, *Rosas y su tiempo*, Buenos Aires, Félix Lajouane, 1907, 2 tomos.
- Rodó, José Enrique, "Juan María Gutiérrez y su época", en *La tradición intelectual argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 1968, pp. 84-85.
- Rodríguez, Gregorio F., *Contribución histórica y documental*, tomos I a III, Buenos Aires, Peuser, 1922.

- Rodríguez Pérsico, Adriana, *Un huracán llamado progreso. Utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi*, Washington, OEA, 1993.
- Rojas, Ricardo, *Historia de la literatura argentina. Los proscriptos*, tomos V-VI, Buenos Aires, Kraft, 1960.
- , *El profeta de la pampa. Vida de Sarmiento*, Buenos Aires, Kraft, 1962.
- Rosa, José María, *La caída de Rosas*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1958.
- , *El pronunciamiento de Urquiza*, Buenos Aires, Peña Lillo editor, 1977.
- Rosa, Nicolás, *El arte del olvido (Sobre la autobiografía)*, Buenos Aires, Puntosur, 1990.
- Sabor, Josefa, *Pedro de Angelis y los orígenes de la bibliografía argentina*, Buenos Aires, Ediciones Solar, 1995.
- Sáenz Quesada, María, *Mariquita Sánchez. Vida política y sentimental*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995.
- , *Mujeres de Rosas*, Buenos Aires, Planeta, 1997.
- Saldías, Adolfo, *Historia de la confederación argentina*, 9 tomos, Buenos Aires, Biblos editorial, s/f.
- , *Papeles de Rosas*.
- Sánchez Zinny, E. F., *Manuelita de Rosas y Ezcurra. Verdad y leyenda de su vida*, Buenos Aires, Imprenta López, 1942.
- Sarlo, Beatriz y Altamirano, Carlos, *Ensayos argentinos*, Buenos Aires, Ariel, 1997.
- Sarlo, Beatriz, *Guido y Spano*, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1968.
- Schwartzman, Julio, "Unitarias y federalas en la pasarela gauchipolítica", *Microcrítica. Lecturas argentinas (cuestiones de detalle)*, Buenos Aires, Biblos, 1996.
- , "Pólvora y tinta. La estrategia polémica de Las ciento y una", en *Microcrítica. Lecturas argentinas (cuestiones de detalle)*, Buenos Aires, Biblos, 1996.
- , *La lucha de los lenguajes*, volumen II de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, Buenos Aires, Emecé, 2003.
- Soares Amora, Antônio, *A literatura brasileira. Volume II: O Romantismo (1833-1838/ 1878-1881)*, São Paulo, Cultrix, 1969.
- Süssekind, Flora, *O Brasil não é longe daqui. O narrador; a viagem*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- , "Brito Broca e o tema da volta à casa no romantismo", en *Papéis colados*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1993.
- Terán, Juan B., *José María Paz. 1791-1854*, Buenos Aires, Cabaut, 1936.
- Terán, Oscar, *Alberdi póstumo*, Buenos Aires, Puntosur, 1988.
- Velasco y Arias, María, *Juana Paula Manso. Vida y acción*, Buenos Aires, 1937.
- Verdevoye, Paul, *Domingo Faustino Sarmiento, educar y escribir opinando (1839-1852)*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1988.
- Viacava, Héctor, "Héctor Varela, el porteño irresponsable", en *Todo es Historia*, 222, Buenos Aires, octubre de 1985.
- Viñas, David, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.
- , *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, CEAL, 1982.
- Wanderley Pinho, José, *Saiões e damas do segundo reinado*, Livraria Martins ed., São Paulo, 1946.
- Weinberg, Félix, "Estudio preliminar" a Marcos Sastre, Juan Bautista Alberdi, Esteban Echeverría, *El salón literario*, Hachette, Buenos Aires, 1958.
- Weinberg, Félix, *La literatura argentina vista por un crítico brasileño*, UNL, Rosario, 1961.
- , "El periodismo en la época de Rosas", en *Revista de Historia* N° 2, Buenos Aires, 1957.
- Weiss, Ignacio, "Juan Manuel de Rosas-Pedro de Angelis y el Archivo Americano", introducción a *Archivo Americano y Espíritu de la Prensa del Mundo* (Primera reimpresión del texto español conforme a la edición original), dos tomos, Buenos Aires, Americana, 1946.
- Zanetti, Susana, *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.
- Zavalia Lagos, Jorge A., *Mariquita Sánchez y su tiempo*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1986.

Zinny, Antonio, *Historia de los gobernadores de las provincias argentinas*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1987, tomo I.

2. 2. Bibliografía específica sobre ejes teóricos

Sobre romanticismo

Abrams, M. H., *Natural Supernaturalism*, New York, Norton, 1973.

—————, *The mirror and the lamp. Romantic theory ad the critical tradition*, New York, Oxford University Press, 1953.

Arantes, Paulo, "Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo", en Otilia Beatriz Fiori Arantes e Paulo Eduardo Arantes, *Sentido da formação. Três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*, Rio de Janeiro, Paz e terra, 1997.

Brown, David Blayney, *Turner and Byron*, Tate Gallery, London, 1992, for the exhibition of 3 June-20 September 1992.

Chaudonneret, Marie-Claude, Alain Daguerre de Hureaux, Stéphane Guégan, Sarga Moussa, Jean-Claude Yon, *L'ABCdaire du Romantism français*, Paris, Flammarion, 1995.

Dulong, Claude, "De la conversación a la creación", en *Historia de las mujeres* (Georges Duby y Michelle Perrot, directores), tomo 6: *Del Renacimiento a la Edad Moderna. Discursos y disidencias*, Madrid, Taurus, 1993.

Gusdorf, Georges, *Le romantisme*, Paris, Payot, 1993.

Massie, Allan, *Byron's Travels*, London, Sidgwick & Jackson, 1988.

Meyer, Marlyse, *Folhetim. Uma história*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

Nancy, Jean-Luc y Philippe Lacoue-Labarthe, *The Literary Absolute*, New York, State University of New York, 1988.

Said, Edward, *Orientalism*, New York, Vintage, 1994.

Simmel, Georges, "Las ruinas", en *Filosofía de la coquetería y otros ensayos*, Madrid, Revista de Occidente, 1924.

Upstone, Robert, *Sketchbooks of the Romantics. A unique insight into the minds of the leading painters of the Romantic age*, London, Tiger Books International, 1993.

Sobre exilio

Adorno, Theodor, *Mínima Moralia*, Madrid, Taurus, 1987.

Amante, Adriana y Florencia Garramuño, Introducción a *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*, Buenos Aires, Biblos, 2000.

Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas*, México, FCE, 1983.

Antelo, Raúl, *Algaravia. Discursos de nação*, Florianópolis, Editora da UFSC, 1998.

Bhabha, Homi, *The location of culture*, London-NY, Routledge, 1994.

————— (ed.), *Nation and narration*, London-NY, Routledge, 1991.

Borges, Jorge Luis, "El evangelio según Marcos", *El informe de Brodie. Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

Buarque de Hollanda, Sérgio, *Raízes do Brasil*, São Paulo, Companhia das letras, 1995.

Derrida, Jacques y Anne Dufourmantelle, *La hospitalidad*, Buenos Aires, de la Flor, 2000.

Edwards, Robert, "Exile, Self, and Society", en Lagos-Pope, María-Inés (ed.), *Exile in literature*, London-Ontario, Associated University Press, 1988.

González Calderón, Juan A., "Ciudadanía y nacionalización", en *Anales de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales*, tomo II, Buenos Aires, 1916.

Kristeva, Julia, *Extranjeros para nosotros mismos*, Barcelona, Plaza & Janés, 1991.

Sennett, Richard, "El extranjero", en *Punto de Vista*, N° 51, Buenos Aires, abril de 1995.

Tabori, Paul, *The Anatomy of exile. A semantic and hitorical study*, London, Harrap, 1972.

The Interpreter's Dictionary of the Bible, 4 vol. NY-Nashville, Abingdon Press, 1962.

Turner, Victor, *The Forest of Symbols*, NY, Cornell University Press, 1967.

Sobre espacio

Aliata, Fernando, "Cultura urbana y organización del territorio", en *Nueva Historia argentina*, Noemí Goldman (dir. de tomo), *Revolución, república, confederación. 1806-1852*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

_____ y Graciela Silvestri, *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1994.

_____, *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*, titulado *El paisaje como cifra de armonía*, Buenos Aires, Nueva visión, 2001.

Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, México, FCE, 1983.

Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful and Other Pre-Revolutionary Writings*, London, Penguin, 1998.

Cosgrove, Denis and Stephen Daniels (eds.), *The Iconography of Landscape*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

Duncan, James and Nancy Duncan, "(Re)reading the landscape", in *Environment and Planning D: Society Space*, 1988, volume 6, London, Pion Limited.

Foucault, Michel, "Of Other Spaces", *Diacritics*. Vol.16 N° 1, Ithaca, Cornell University, Spring 1986.

Gregory, Derek, *Geographical imaginations*, UK-USA, Blackwell, 1996.

_____, "Between the Book and the Lamp: imaginative Geographies of Egypt: 1849-1850, citado por Giuliana Bruno, *Atlas of emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, New York, Verso, 2002.

Harvey, David, *Social Justice and the City*, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 1975.

Heidegger, Martin, "Building, dwelling, thinking", *Poetry, Language, Thought*, New York, Harper & Row, 1971.

Lefebvre, Henri, *The production of the space*, UK-USA, Blackwell, 1996.

Mitchell, J. T., (ed.), *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

Graciela Silvestri (org.), dossier de la revista *Prismas. Revista de historia intelectual* 4, Buenos Aires, 2000.

Soja, Edward W., *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*, Cambridge, Blackwell, 1996.

Van Den Abbeele, Georges, *Travel as metaphor. From Montaigne to Rousseau*, Minneapolis, University of Minnesota, 1992.

Sobre saudade y melancolía

Burton, Richard, *The anatomy of melancholy*, 3 vol., Everyman's Library, London-NY, 1961.

Lourenço, Eduardo, *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa, publicações dom quixote, 1978.

Michaëlis de Vasconcellos, Carolina, *A Saudade Portuguesa. Divagações Filológicas e Literar-Históricas em Volta de Inês de Castro e do Cantar Velho «Saudade minha — ¿Quando te veria?»*, 2ª edição revista e acrescentada, Porto-Lisboa-Rio de Janeiro, Renascença Portuguesa, 1922.

Starobinski, Jean, "Le concept de nostalgie", *Diogène*, N° 54, Revue internationale des sciences humaines (Revue trimestrielle publiée sous les auspices du conseil international de la philosophie et des sciences humaines et avec l'aide de l'UNESCO) N° 54, Gallimard, avril-juin 1966.

Stewart, Susan, *On longing. Narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*, Durham and London, Duke University Press, 1993.

Sobre género epistolar

Chartier, Roger, "Los secretarios. Modelos y prácticas epistolares", *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza, 1993.

Derrida, Jacques, *La carte postale: De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Aubie Flammarion, 1980.

Sobre sociabilidad

Courtine, Jean-Jaques y Claudine Haroche, en "L'air de la conversation", *Histoire du visage. Exprimer et faire ses émotions. XVI-debut XIX siècle*, Paris, Marseille.

Derrida, Jacques, "The politics of friendship", *The Journal of Philosophy*.
 Elias, Norbert, *La sociedad cortesana*, México, FCE, 1996.
 Freyre, Gilberto, *Vida social no Brasil nos meados do século XIX*, Recife, Inst. Joaquim Nabuco de pesquisas sociais, Ministério de Educação e Cultura, 1964.
 González Bernaldo de Quirós, Pilar, *Civilité et politique aux origines de la nation argentine. Les sociabilités à Buenos Aires 1829-1862*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999.
 Jitrik, Noé, "No decir nada: la conversación en la cúspide de la comunicación", *SyC*, 4, Buenos Aires, mayo de 1993.
 Mannheim, Karl, "El problema de la «intelligentsia»", en *Ensayos de sociología de la cultura*, Madrid, Aguilar, 1957.
 Simmel, Georges, *Filosofía de la moda*, en *Sobre la individualidad y las formas sociales*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2002.

2. 3. Bibliografía general

Aristóteles, *Ética eudemia*, en *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*, Madrid, Gredos, 1995.
 Bajtín, Mijail, "El problema de los géneros discursivos", *Estética de la creación verbal*, México, siglo XXI, 1985.
 Barthes, Roland, *Fragments de un discurso amoroso*, México, Siglo Veintiuno, 1987.
 Bauman, Zygmunt, "El descubrimiento de la cultura", en *Legisladores e intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997.
 Benjamin, Walter, "Desembalo mi biblioteca (Discurso sobre la bibliomanía)", *Punto de Vista*, año IX, N° 26, Bs. As., abril de 1986.
 Benjamin, Walter, "El narrador", *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus Humanidades, 1991.
 Benveniste, Émile, "Civilización. Contribución a la historia de la palabra", en *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1971, tomo 1.
 Blanchot, Maurice, *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Avila, 1993.
 Buarque de Holanda Ferreira, Aurélio, *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1986.
 Buch, Esteban, *O juremos con gloria morir. Historia de una Épica de Estado*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994.
 Candido, Antonio, "Dialéctica del malandraje", en Adriana Amante y Florencia Garramuño, *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*, Buenos Aires, Biblos, 2000.
 Carpeaux, Otto Maria, *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1955.
 Clifford, James, "Traveling Cultures", en Lawrence Grossberg, Cary Nelson and Paula A. Treichler (ed.), *Cultural Studies*, New York-London, Routledge, 1992.
 Cortés Conde, Ramón, *Historia de la policía de la ciudad de Buenos Aires*, tomo I, *Biblioteca Policial*, Buenos Aires, Año I, Número 12, 1935.
 Courtine, Jean-Jaques, "Los desplazamientos del espectáculo político", *SyC* N° 4, Buenos Aires, mayo de 1993.
 Costa, Luiz Xavier da, *A morte de Camões. Quadro do pintor Domingos Antonio de Sequeira*, Lisboa, 1922.
 Cuarterolo, Miguel Angel, "Las primeras fotografías del país", *Los años del daguerrotipo. Primeras fotografías argentinas. 1843-1870*.
 Cutolo, Vicente, *Nuevo diccionario biográfico argentino*, Buenos Aires, Elche, 1978.
 de Man, Paul, "Dialogue and Dialogism", *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.
 Debret, Jean Baptiste, *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, São Paulo, Livraria Martins, 1949, 2 v.
 Derrida, Jacques, *El monolingüismo del otro*, Buenos Aires, Manantial, 1997.
 Escarpit, Robert, *Sociología de la literatura*, Barcelona, oikos-tau, 1971.
 Fontanella de Weinberg, María Beatriz, *El español bonaerense. Cuatro siglos de evolución lingüística (1580-1980)*, Buenos Aires, Hachette, 1987.
 Freyre, Gilberto, *Casa-grande & senzala*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d.

- Garramuño, Florencia y Adriana Amante, "Partir de Candido", en Raúl Antelo (org.), *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2001.
- Grete [dir.], Cardinal Georges, *Dictionnaire des Lettres Françaises. XIXe siècle*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1971.
- Hobsbawm, Eric, *Nations and nationalism since 1780*, Cambridge University Press, 1995.
- , *The age of Capital. 1848-1875*, New York, Vintage Books, 1996.
- and Ranger, Terence, *The invention of tradition*, Cambridge Univ. Press, 1996.
- Jitrik, Noé, editorial de SyC, 4, Buenos Aires, mayo de 1993.
- Landes, Joan B., *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1988.
- Masiello, Francine, *Between Civilization and Barbarism*, Lincoln & London, Un. of Nebraska, 1992.
- Miller, Nancy K., *Subject to change. Reading feminist writing*, New York, Columbia University, 1988.
- Montaigne, Michel de, *Ensayos*, "Sobre el arte de la conversación" (trabajo con la edición en inglés: *Essays*, London, Penguin Books, 1993).
- Popolizio, Enrique, *Vida de Lucio V. Mansilla*, Buenos Aires, Pomaire, 1985.
- Rama, Angel, *La ciudad letrada*, Montevideo, FIAR, 1984.
- Said, Edward, "Introduction: secular criticism", en *The World, the Text, and the Critic*, Massachusetts, Harvard University Press, 1983.
- , *Representations of the intellectuals*, New York, Vintage books, 1994.
- Santiago, Silviano, *Uma literatura nos trópicos*, São Paulo, Perspectiva, 1978.
- Schwarz, Roberto, *Ao vencedor as batatas*, São Paulo, Duas cidades, 1977.
- Sebrelli, Juan José, *Apogeo y ocaso de los Anchorena*, Buenos Aires, Siglo veinte, 1972.
- Sennett, Richard, *Authority*, New York-London, W. W. Norton, 1980.
- Sosa de Newton, Lili, *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1986.
- Starobinski, Jean, *La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971.
- Süssekind, Flora, *Cinematógrafo de letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- Vilariño, Idea, *Los salmos*, Montevideo, Ediciones del Partenón, 1974.
- Williams, Raymond, *The Country and the City*, New York, Oxford University Press, 1973.
- , *Culture and Society*, London, The Hogarth Press, 1982.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
 FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
 Dirección de Bibliotecas