

Emergencia y constitución de la crítica literaria en Argentina (1870-1920)

Autor:

Romagnoli, Alejandro

Tutor:

Batticuore, Graciela

2022

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

Posgrado



Universidad de Buenos Aires
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DOCTORADO EN LITERATURA

TESIS

**Emergencia y constitución de la crítica literaria en
Argentina (1870-1920)**

Autor: Mg. Alejandro Romagnoli

Directora: Dra. Graciela Batticuore

2022

Índice

Introducción	5
Delimitación del objeto y del problema	5
Estado de la cuestión	8
Marco teórico	15
Organización de la tesis.....	26
Capítulo 1. Las prácticas y las instituciones de la crítica literaria en Argentina (1870-1920)....	30
1.1. El mercado del juicio crítico	30
1.2. Campañas críticas. Los casos fundadores de Pedro Goyena y de Martín García Mérou .	32
1.2.1. Goyena en la <i>Revista Argentina</i> (1869-1871)	32
1.2.1.1. La irrupción de la crítica	32
1.2.1.2. La administración de justicia y otras funciones	35
1.2.1.3. Goyena en el 80 y a comienzos del siglo XX.....	38
1.2.2. García Mérou en <i>El Álbum del Hogar</i> (1879).....	40
1.2.2.1. Una segunda campaña fundadora: prensa y polémica.....	40
1.2.2.2. Modos cruzados de ejercer la crítica	43
1.2.2.3. Entre la opinión pública y la privada.....	46
1.3. Los ámbitos de la crítica: prensa, universidad, escuela.....	50
1.4. Protocolos y funciones de la crítica.....	55
1.4.1. La sinceridad	55
1.4.2. Entre la administración de justicia y la subjetividad del crítico	58
1.4.3. De la retórica a la historia y la biografía	61
1.5. Crítica argentina sobre literatura argentina	65
1.5.1. Literatura del pasado y literatura del presente.....	65
1.5.2. <i>Una</i> literatura argentina.....	67
1.5.3. Una crítica argentina	71
Capítulo 2. El impacto del naturalismo en la crítica literaria	75
2.1. Las condiciones y los principales argumentos de la polémica en torno al naturalismo ...	75
2.2. Los planteos iniciadores de Benigno B. Lugones y de Luis B. Tamini	82
2.3. Antonio Argerich, naturalista; la censura de Lucio V. López, y una carta de Émile Zola ⁹²	
2.4. Martín García Mérou y el naturalismo: <i>cocottes</i> , Miguel Cané y novela nacional	100
2.4.1. <i>Cocottes</i> en la literatura y en la vida	100
2.4.2. Los estudios de la novela en el Plata y la relación con Miguel Cané.....	105
2.4.3. La novela nacional y el naturalismo.....	108
2.5. Groussac lee y visita a Zola: estilo y democracia	116

2.6. La revista <i>Artes y Letras</i> (1892-1894) y una carta de Luis B. Tamini (1894).....	126
Capítulo 3. La crítica de y contra los modernistas	129
3.1. Campañas críticas y primeras discusiones en torno a Rubén Darío: Aníbal Latino en <i>La Nueva Revista</i> (1893-1894).....	129
3.2. La crítica modernista. De Rubén Darío al caso de Leopoldo Lugones	136
3.2.1. Justicia y parcialidad	137
3.2.2. Autoras, medianismo y gauchería	141
3.3. Paul Groussac y Rubén Darío: el orden de la moderna literatura americana	146
3.3.1. Posiciones y estrategias	147
3.3.2. El problema de la originalidad	152
3.4. Matías Calandrelli y los modernistas: desajustes entre la literatura y la crítica	158
3.4.1. Espacios y funciones de la crítica.....	160
3.4.2. Contra la (nueva) literatura	163
3.5. El (des)interés de Martín García Mérou.....	172
Capítulo 4. Criollismo, gauchesca y crítica.....	177
4.1. El criollismo (popular) y la crítica (cultura).....	177
4.1.1. La crítica policial: de Martín García Mérou a Ernesto Quesada	177
4.1.2. La justificación historicista: de Carlos Olivera a Ricardo Rojas.....	184
4.1.3. Lecturas singulares: Ramón Machali Cazón y Federico Tobal.....	190
4.2. La construcción crítica de la poesía gauchesca	196
4.2.1. Crítica decimonónica: de Pedro Goyena a Marcelino Menéndez y Pelayo	196
4.2.2. Folklorización y puesta en relato: <i>El “criollismo” en la literatura argentina</i> , de Ernesto Quesada.....	202
4.2.3. La lógica folklórica en <i>Los gauchescos</i> , de Ricardo Rojas	208
4.2.4. Una lectura desmitificadora: Calixto Oyuela	215
4.2.5. La gauchesca o el <i>Martín Fierro</i> : Leopoldo Lugones.....	218
4.3. Folklore en lengua culta: Paul Groussac	220
Capítulo 5. Alberdi, Echeverría y Sarmiento en los proyectos críticos de Martín García Mérou y Paul Groussac.....	226
5.1. Proyectos críticos	226
5.2. Martín García Mérou: Una historia incompleta del pensamiento argentino	232
5.2.1. El exterior de la serie: la defensa de Alberdi y la condena (y defensa) de Sarmiento	232
5.2.2. Juan B. Alberdi: el verdadero pensador	234
5.2.3. Esteban Echeverría, el verdadero fundador.....	238
5.2.4. Domingo F. Sarmiento, el verdadero escritor	242

5.3. Paul Groussac: Una crítica fragmentaria de autores argentinos	244
5.3.1. Juan B. Alberdi: las posiciones del crítico	244
5.3.2. Esteban Echeverría: el literato y el patriota.....	248
5.3.3. Domingo F. Sarmiento: la excepción representativa.....	253
Capítulo 6. Autoría femenina y emergencia de la crítica. Las escritoras leídas por los críticos	259
6.1. La excepcionalidad romántica y la crítica consagratoria	259
6.2. Entre la condescendencia y la búsqueda de un criterio más autónomo.....	261
6.3. Intervenciones y proyectos críticos	263
6.4. Las escritoras en el plan de <i>La literatura argentina</i> , de Ricardo Rojas	264
Conclusiones	270
Bibliografía	279
Primaria.....	279
Fondos y colecciones	279
Diarios y revistas.....	279
Libros y folletos	280
Secundaria	290
Apéndice	305
Textos correspondientes al capítulo 2	306
Teatros. Asuntos varios. Representaciones dramáticas.....	307
Carta de Émile Zola a Antonio Argerich.....	313
L. V. López a M. Émile Zola	315
Antonio Argerich a L. V. López	319
Notas de viaje (De Buenos Aires a París), por Martín García Mérou (selección)	322
Cartas de Groussac. Una visita a Emilio Zola.....	325
Texto correspondiente al capítulo 3	334
Folletines literarios de Matías Calandrelli sobre Leopoldo Lugones (selección)	335
Texto correspondiente al capítulo 4	349
Estudios. Los libros populares de Eduardo Gutiérrez. El gaucho y el árabe, por Federico Tobal	350
Texto correspondiente al capítulo 5	376
Juan B. Alberdi, por Paul Groussac	377
Agradecimientos	393

Introducción

Delimitación del objeto y del problema

En 1886, dos años después de su llegada al país, Aníbal Latino, seudónimo del italiano José Ceppi, quien llegaría a ser vicedirector del diario *La Nación* y primer director de la Biblioteca del Congreso (cuando se compró el archivo y la biblioteca de Juan María Gutiérrez), publicó su libro más recordado, *Tipos y costumbres bonaerenses*. Interesa el libro, pero en particular un capítulo, titulado “La crítica literaria”. Es la afición del autor por la crítica –de la que dará muestra a lo largo de su vida– la que tempranamente le hace escribir, desde el costumbrismo, sobre ella. Pero no conviene perder de vista que si la crítica literaria pudo volverse tema del libro es porque, para este genovés recién llegado a la Argentina, se le presentaba como una “rareza”. De eso, aclara al comenzar, se trata su libro, de “rarezas”, tanto de las que “existen, y de las que no existen” (1984 [1886]: 9). Pero entonces, la crítica literaria, en Argentina, para esos años, ¿existe o no existe?¹.

Aníbal Latino da su respuesta: no existe la “verdadera crítica”. Pero veamos mejor cómo había formulado exactamente la pregunta: “¿Existe la crítica literaria en la República Argentina? Quizás alguno más intencionado y malicioso que yo iría un poco más allá, preguntando si existe una buena literatura nacional” (1984 [1886]: 98). Como vemos, la pregunta no era en realidad si existía una “verdadera” o una “falsa” crítica, sino, simplemente, la crítica. En cambio, sobre la literatura, dejaba ver las dudas sobre una “buena” literatura, pero no sencillamente sobre la literatura, cuya existencia al parecer Aníbal Latino no negaría, aunque fuera, en sí misma, mala.

Se trata de un prejuicio metodológico. ¿Por qué la crítica existiría únicamente si se estuviera dispuesto a conceder que se trata de una “verdadera” crítica? Si es que se tratara de una falsa crítica, de una crítica mala o mediocre, lo que habría que decir es en rigor que se trata, al fin y al cabo, de un discurso existente, con el que se puede estar más o menos conforme pero que allí está, que se impone a la observación.

En este detalle de uno de los textos que forma parte de nuestras fuentes es posible advertir lo que creemos que se ha tratado de un prejuicio metodológico también en cierta

¹ También pudo Latino tratar de forma costumbrista a la crítica porque el costumbrismo es, en rigor, básicamente crítico: de costumbres, antes que de libros, pero también de libros. En efecto, el nombre de Mariano José de Larra (“Fígaro”), punto de partida para la generación romántica argentina, escribió numerosas reseñas. El propio Latino en este libro elige presentarse como un “desocupado críticón, que se pasa algunas horas por las calles observando y elucubrando” (17) y utiliza insistentemente el término “crítica” para referirse a sus opiniones sobre muy diversos aspectos (por ejemplo, en 1984 [1886]: 29, 61, 297).

medida para una parte significativa de la bibliografía secundaria. La crítica de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX ha sido caracterizada de impresionista, de mero juicio antojadizo, y en ocasiones pareció asumirse que su dispersión en la prensa indicaba que se trataba de un objeto que no ameritaba un estudio detenido.

Más allá del caso específico de nuestro objeto, no han faltado las reservas en torno al estudio de la crítica literaria en general, más allá de las geografías y de los tiempos. Una justificación de la relevancia de investigaciones enfocadas en la crítica literaria puede leerse formulada por Jean Starobinski y Bruno Braurot, quienes afirman, no sin ironía:

Critics are clearly less interesting and less attractive than creators. To study, for example, the kind of relationship which a “technical” discourse establishes with a poetic text can seem a thankless endeavor, when compared with the new relationships created by poets between their words and the world. From the incandescent heights reached by artists, we turn to the lackluster zone where texts fall into the hands of their consumers, and more particularly of those whose professional duty is to discuss them: a zone teeming with misunderstandings, short-sightedness, acrimony, petty recriminations, pedantic babble, and blind pretentiousness. And whereas great works are rare, the study of criticism forces us to resuscitate texts of very often mediocre quality, which we must courageously consider as documents worthy of attention (1974: 493)².

El contraargumento de Starobinski y Braunrot consiste en señalar que la atracción hacia las obras maestras –incluso la propia noción de obra maestra– es una consecuencia más o menos mediada de un cierto tipo de actividad crítica, que reconoce y valida la existencia de esas obras; en otros términos, los valores a partir de los cuales se cuestiona la crítica, o los estudios sobre ella, son producidos por la propia crítica, por lo que su estudio quedaría justificado (1974: 493).

Por un lado, creemos que parte de lo que sostienen Starobinski y Braunrot se aplica especialmente a nuestro corpus, o al menos a parte de él. No se cuestiona la legitimidad de estudiar *Historia de la literatura argentina*, de Ricardo Rojas, pero es muy

² “Los críticos son claramente menos interesantes y menos atractivos que los creadores. Estudiar, por ejemplo, la clase de relación que un discurso ‘técnico’ establece con un texto poético puede parecer una tarea ingrata, en comparación con las nuevas relaciones creadas por los poetas entre sus palabras y el mundo. Desde las incandescentes alturas alcanzadas por los artistas, nos dirigimos a la zona deslucida donde los textos caen en manos de sus consumidores, y más particularmente de aquellos cuyo deber profesional es discutirlos: una zona llena de malentendidos, miopía, acritud, mezquinas recriminaciones, balbuceo pedante y pretenciosidad ciega. Y mientras que las grandes obras son raras, el estudio de la crítica nos obliga a resucitar textos de calidad muy a menudo mediocre, que debemos considerar valientemente como documentos dignos de atención” (nuestra traducción).

probable que no despierte, de entrada, el mismo grado de acuerdo la legitimidad en torno a la pesquisa bibliográfica necesaria para dar con las lecturas que, acerca de *Juan Moreira*, hicieron en la década de 1880 Ramón Machali Cazón o Federico Tobal. Por otro lado, lo sostenido por Starobinski y Braunrot se revela como discutible si se piensa en las grandes figuras o en determinados períodos, por ejemplo, en la crítica contemporánea, la que se produce desde mediados del siglo XX, desde *Contorno* en adelante. En estos últimos casos sí debe reconocerse que la crítica argentina se detuvo con mucho interés en su propia historia.

Más allá de ese aspecto, la cita de Starobinski y Braurot resulta asimismo valiosa porque deja ver algo que, más adelante, en el marco teórico, podrá apreciarse mejor. Para estos autores la crítica no se reduce a una historia de juicios abstractos, sino de “gestos”, de actitudes que a veces podría pensarse que no forman parte de la crítica, pero que de hecho le es constitutiva. Su consideración acrecienta el interés por distintas clases de intervenciones, de ámbitos discursivos, de tipos de textos.

Nuestro objeto de estudio está constituido por la crítica literaria en Argentina en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. El recorte reconoce sus comienzos hacia 1870, con la publicación de varios artículos críticos por parte de Pedro Goyena en la *Revista Argentina*. Es el momento en torno al cual puede señalarse el inicio de una nueva modalidad de la crítica literaria, más ligada a la reseña periódica de la producción nacional contemporánea, al mismo tiempo que Juan María Gutiérrez, el gran crítico de la generación anterior, cerraba su proyecto intelectual con la publicación de sus principales obras sobre el pasado –sobre Juan Cruz Varela (1871), sobre Esteban Echeverría (1870-1874)–. La fecha de cierre se sitúa hacia 1920, en que críticos identificados con la llamada generación del 80 –término que puede seguir utilizándose por convención más que por su valor explicativo– publican sus últimos textos, relevantes para esta investigación (Oyuela, 1919-1920; Quesada, 1920, 1922; Groussac, 1924), y un crítico central de una generación posterior, Ricardo Rojas, publica su fundadora historia de la literatura argentina (1917-1922). Se trata de un período que, a grandes rasgos, ha sido señalado como pertinente para estudiar distintos objetos, desde los propios de la historiografía, como el del orden político, a más específicamente literarios. En el caso de la crítica literaria implica también reconocer una serie que se recorta con rasgos propios, vinculada con la expansión y diversificación del público lector, la constitución de un incipiente mercado de bienes simbólicos y culturales, y los intentos por dar forma a una literatura nacional.

Nuestra tesis, además de pensar de manera global la crítica literaria de fines del siglo XIX y comienzos del XX, busca estudiar ese período a partir de ciertos ejes o problemáticas: la polémica en torno al naturalismo en la década de 1880 y los primeros años de la siguiente; la crítica de y contra los modernistas; el modo en que la crítica del período lee (y construye) la gauchesca y el criollismo. Asimismo, se dedica especial atención a dos críticos, que, además de encontrarse presentes en el resto de los capítulos, serán trabajados en uno específico: Martín García Mérou y Paul Groussac; el quinto capítulo atenderá a sus lecturas de Juan B. Alberdi, Esteban Echeverría y Domingo F. Sarmiento. Por otro lado, entendiendo que el papel de las escritoras se integra, sin distinciones, en los mismos núcleos problemáticos que conforman la literatura argentina, hemos buscado incorporar en el propio análisis de los distintos capítulos de esta tesis los modos en que las mujeres intervinieron en la crítica del período o se constituyeron como objeto de representación y juicio por parte de los críticos. Sin embargo, y sin abandonar esta perspectiva, hemos decidido dedicar un último capítulo en el volveremos a recorrer y profundizar algunas líneas de análisis, reorganizándolas analíticamente, con el fin de integrar y reforzar este asunto en la trama de consideraciones, propuestas y planteos realizados a lo largo de la investigación, con la certeza de que las escritoras no son un fenómeno separado del resto, sino que forman parte del proceso de emergencia de la literatura argentina.

Estado de la cuestión

Si bien existen trabajos anteriores que se refirieron a la crítica literaria del período aquí estudiado (como Giusti, 1932), el primero que se refirió al *carácter emergente* de la crítica literaria en las últimas décadas del siglo XIX probablemente haya sido Ángel Acuña. Lo hizo en una serie de artículos periodísticos publicados durante la década de 1940, en una de cuyas entregas afirmó:

Es interesante consignar la actividad intelectual de esta generación del ochenta, ya que *es el período en el que se constituye la crítica argentina*. Lucio López actúa simultáneamente con Goyena, Avellaneda, García Mérou, Cané, Oyuela, Groussac y cada uno de ellos representa formas y caracteres diferentes de asimilación y fusión de elementos más o menos idénticos (*La Nación*, 3 de diciembre de 1944: 1; cursivas añadidas)³.

³ Dado que esta serie crítica no había sido rastreada con minuciosidad hasta el momento, dejamos constancia de ella aquí: “La personalidad de Juan María Gutiérrez” (*La Nación*, 14 de enero de 1940, sección 2 “Artes-

Son los trabajos de Oscar Blanco los que constituyen el antecedente más actualizado. La versión más completa de su investigación es la que forma parte del tomo *La crisis de las formas* de la *Historia crítica de la literatura argentina*, con el siguiente título: “De la protocritica a la institucionalización de la crítica literaria” (2006)⁴. Pese a que en esta última versión Blanco extiende su reflexión hacia los primeros años del siglo XX, su objeto principal sigue siendo –como en las anteriores versiones– las últimas décadas del siglo XIX. Así define sus propósitos: “Se tratará [...] de indagar cuáles son las condiciones de posibilidad de constitución de esa crítica, teniendo en cuenta qué lee, qué no lee, y qué no puede leer” (2006: 452).

Las principales hipótesis y observaciones de su trabajo, en apretada síntesis, podrían formularse de la siguiente manera. Blanco señala el lamento de esa crítica literaria por la falta de una literatura nacional, y el imperativo de su construcción, en un momento de frágil autonomía. Distingue la existencia de una línea liberal y otra nacionalista católica. Se detiene en algunas de las polémicas entre pares, que rehuirían la confrontación estridente. Reflexiona acerca de las distintas formas que puede adoptar la crítica: relatos de viajes, memorias, prólogos, reseñas, cartas, necrológicas. Analiza la que considera la imposibilidad, por parte de esa crítica, de leer ciertas zonas de la producción literaria del momento: el naturalismo y la gauchesca. Sostiene, por último, que en Argentina la crítica literaria se profesionaliza a comienzos del siglo XX en el ámbito

Letras”: 2); “Orígenes de la crítica argentina. Juan María Gutiérrez” (*Nosotros*, segunda época, año 7, n° 74, mayo de 1942: 126-147); “Orígenes de la crítica argentina. [Pedro Goyena]”, *La Nación*, 23 de julio de 1944, sección 2 “Artes-Letras”: 1); “Orígenes de la crítica argentina. Nicolás Avellaneda”, *La Nación*, 20 de agosto de 1944, sección 2 “Artes-Letras”: 1-2); “Orígenes de la crítica argentina. Martín García Mérou” (*La Nación*, 17 de septiembre de 1944, sección 2 “Artes-Letras”: 1); “Orígenes de la crítica argentina. Lucio V. López”, *La Nación*, 3 de diciembre de 1944, sección 2 “Artes-Letras”: 1-2); “Orígenes de la crítica argentina. Miguel Cané”, *La Nación*, 3 de junio de 1945, sección 2 “Artes-Letras”: 1-2); “Orígenes de la crítica argentina. Calixto Oyuela”, *La Nación*, 2 de diciembre de 1945, sección 2 “Artes-Letras”: 1-2); “Orígenes de la crítica argentina. Calixto Oyuela”, *La Nación*, 5 de mayo de 1946, sección 2 “Artes-Letras”: 1-2); “Orígenes de la crítica argentina. Una forma de la crítica impresionista: Santiago Estrada”, *La Nación*, 11 de agosto de 1946, sección 2 “Artes-Letras”: 1); “Orígenes de la crítica argentina. Paul Groussac”, *La Nación*, 8 de junio de 1947, sección 2 “Artes-Letras”: 1); “Orígenes de la crítica argentina. Paul Groussac”, *La Nación*, 23 de noviembre de 1947, sección 2 “Artes-Letras”: 1); “Orígenes de la crítica argentina. Paul Groussac”, *La Nación*, 21 de diciembre de 1947, sección 2 “Artes-Letras”: 1-2); “Orígenes de la crítica argentina. Paul Groussac”, *La Nación*, 22 de febrero de 1948, sección 2 “Artes-Letras”: 1).

⁴ Una versión anterior se encuentra en *Políticas de la crítica: historia de la crítica literaria en la Argentina* (Rosa, 1999), un libro clave sobre la historia de la crítica literaria en Argentina. Aunque nuestra tesis se enfoque en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, hemos considerado relevante no perder de vista lo que se ha escrito acerca de la historia de la crítica literaria argentina de otros periodos. Además de volumen coordinado por Rosa, se destacan los trabajos de Panesi (2004; 2018), Cella (2014), Peller (2016) y Maradei (2020).

periodístico, con la revista *Nosotros*, y en el académico, a través del revisionismo histórico de Ricardo Rojas.

El aporte de Blanco es, como se ha dicho, muy valioso, por la forma en que avanza lúcidamente, frente a la bibliografía anterior, en el trazado de un objeto de estudio unitario y lo lee con sistematicidad. Constituye, para nuestra investigación, un punto de partida ineludible, pero sobre el que nos permitiremos plantear algunas diferencias. Ante todo, la del corpus. Nuestra intención no es trabajar únicamente con libros, recopilaciones de ensayos y reseñas, sino con un extenso material de archivo (publicaciones periódicas, manuscritos, cartas, manuales escolares) que permita no solo recuperar textos desatendidos, sino analizarlos en sus específicos contextos de producción y circulación. Asimismo, creemos que puede ampliarse la consideración de la incipiente constitución, a fines del siglo XIX, de un mercado de bienes simbólicos y culturales, hecho que permitiría complejizar aquello que Blanco señala como el “fundamento soterrado” de la crítica del período: el posicionamiento del arte y la literatura en oposición al mercado; en rigor, lo que creemos que podría decirse es que la crítica literaria se manifiesta en oposición al mercado en el mismo momento en que empiezan a existir las condiciones para que también la cultura empiece a organizarse incipientemente como bien cultural y mercantil. También apuntamos a precisar el alcance de ciertas hipótesis. No sería Rojas, como afirma Blanco, quien “saca del anonimato” (481) a la gauchesca, en la medida en que con anterioridad se destaca lo dicho por críticos como Ernesto Quesada en *El criollismo en la literatura argentina* y también una tradición sobre la gauchesca efectivamente existente en el siglo XIX y que, como sostiene Alfredo Rubione (2006b: 96), fue la que contribuyó a conformar a la literatura gauchesca como género literario. Con respecto al moreirismo, es más cierta esa condena generalizada de la que habla Blanco (466), pero no por eso es menos verdadero que hay ciertas lecturas singulares, que no condenaron los folletines de Eduardo Gutiérrez, y que muestran que la alta cultura y la cultura popular también se cruzaron por entonces en el ámbito de la crítica literaria. Por último, podríamos matizar la afirmación de Blanco de que “El siglo XX se abre con la irrupción de lo no esperado”, puesto que en rigor tanto el historicismo de Rojas como la revista *Nosotros* tienen, como antecedentes, publicaciones y autores de fines del siglo XIX; en el primer caso, puede pensarse, por ejemplo, en las deudas que Rojas tiene con Joaquín V. González o con Paul Groussac, aunque del crítico francés también lo separen diferencias fundamentales, como veremos; y en el segundo caso, puede considerarse algunas de las relaciones entre *Nosotros* y *La Nueva Revista* (1893-1894) o *El Mercurio de América* (1898-1900).

Dentro del mismo tomo de la *Historia crítica de la literatura argentina*, se incluye un capítulo escrito por María Celia Vázquez titulado “Historias literarias e intervenciones críticas sobre la literatura argentina”, que traza un panorama acerca de lo que llama “el proceso de constitución de una crítica a lo largo de casi dos décadas, en paralelo con lo que implican los primeros intentos de historización de la literatura” (2006: 448-449). A diferencia de Blanco, Vázquez se enfoca casi exclusivamente en las dos primeras décadas del siglo XX, y apenas se refiere a la crítica decimonónica, que aparece en tanto que “balbucesos críticos” como herencia para ciertas lecturas de Giusti y de Rojas (449). Algunos de los temas que interroga son las relaciones entre literatura nacional y literatura popular, las historias literarias escolares, la historia de Rojas, la revista dirigida por Giusti y Bianchi, las antologías, el modernismo, Lugones, el realismo. No hay en el capítulo una caracterización general –que tienda a ser sistemática, como ocurría con Blanco– acerca de la crítica de comienzos del siglo XX; sin embargo, muchas de sus observaciones, la recuperación de ciertas fuentes, hacen del texto de Vázquez un antecedente relevante.

Se destaca también una ponencia de Sergio Pastormelo titulada: “¿Crítica sin literatura?: sobre el nacimiento de la crítica literaria argentina hacia 1880”. La pregunta del título se vincula con la discusión de una afirmación de Oscar Blanco: sostiene Pastormerlo que, hacia 1880, al mismo tiempo que la crítica de la época señalaba un vacío literario, se producían las condiciones por las que ese vacío estaba dejando de ser tal. Para Pastormerlo, una de las razones fundamentales que permite hablar de emergencia de la crítica hacia 1880 “reside en que esa crítica estuvo fuertemente orientada a la producción literaria argentina contemporánea, lo que permite distinguirla de sus formas anteriores”. Su hipótesis principal es la siguiente: si la crítica proliferó hacia 1880 respecto de la producción literaria local y, al mismo tiempo, se lamentaba por la ausencia de una literatura nacional, tal cosa sucedió porque esa crítica venía a tratar de zanjar la contradicción que se producía entre, por un lado, la literatura como signo y obligación de clase, y, por el otro, la progresiva separación entre literatura y clase dominante. Según Pastormerlo, son tres los rasgos de esa crítica que la volvían propicia para tratar de conciliar lo inconciliable: 1. pertenecía, dentro del ámbito periodístico, “tanto a la página literaria y cultural como a la página de sociales”; 2. se plegaba al “género de la clase” (de ahí que pudo escribirse como una variante de la autobiografía); y 3. se la investía del doble rol de “protector y árbitro cultural”. El autor –para quien el tercer punto es el más importante–

pone a prueba sus hipótesis con Miguel Cané, pero concluye que las mismas consideraciones podrían extenderse a otros críticos del 80⁵.

En relación con los ejes de análisis propuestos, destacamos los siguientes trabajos. Para la cuestión del naturalismo, sobresale el análisis de Alejandra Laera a propósito de la “instalación de la novela naturalista y las operaciones de la crítica” (2004: 174), centrado en el debate específico acerca de las novelas de Eugenio Cambaceres. Entre las revisiones más recientes de la polémica en torno al naturalismo, se encuentra Gnutzmann (1998), Nouzeilles (2000), Schlickers (2003) y Espósito (2006). Espósito (2011) ofrece un corpus de polémicas y reseñas en torno al naturalismo del período 1880-1892. En Batticuore (2005) y Vicens (2021), se encuentran aportes valiosos acerca de la participación de las escritoras en el debate, no siempre tenidas en cuenta en la bibliografía que hace de la crítica su objeto de estudio. Sobre la revista *Artes y Letras* (1892-1894), el trabajo de Shirkin (2007) –enfocado en la crítica teatral, no en la literaria– es el único antecedente disponible.

Si bien en relación con el modernismo la bibliografía es muy extensa, con respecto a la cuestión específica de la crítica de y contra el modernismo y los modernistas hay escasos trabajos. Se destaca un capítulo de José Alberto Barisone (2012), centrado en la crítica literaria producida por Rubén Darío, a la que caracteriza como impresionista. Carlos Battilana (2006; 2016) también realiza lúcidas observaciones sobre este autor. Rogers (2010) ha estudiado la forma en que Rubén Darío lee y aprovecha a Zola y sus postulados estéticos para construir una imagen de sí mismo como escritor moderno. Sobre las intervenciones críticas de Leopoldo Lugones en el fin de siglo, puede consultarse la reciente recopilación, que incluye un estudio preliminar, que realizó Barcia (Lugones, 2019). Sobre la discusión entre Darío y Groussac, se destacan las intervenciones de Siskind (2006; 2016). Por su parte, Verónica Delgado examina *El Mercurio de América* como parte de una serie de revistas en las que estudia la “emergencia y constitución del primer campo literario argentino” (2006: 4). Sobre el resto de los autores y temas

⁵ Quisiéramos apuntar en esta nota otros trabajos que, aunque menos relevantes, aportan datos o sugerencias para pensar nuestro objeto de estudio. En “Del legado del 80: la crítica”, Antonio Pagés Larraya (1980) enfatizó que la crítica literaria del período, que analizó como un gran tejido común, ocupó un “espacio privilegiado en la literatura del 80” (791) y exhortaba a un trabajo de recopilación y análisis más minucioso. Se detuvo en el *Anuario Bibliográfico* –clave para entender la visión de la literatura de un “sector del espíritu del 80”–, en los maestros de esos hombres –extranjeros y nacionales (Sainte-Beuve, Taine; Echeverría, Gutiérrez), y en las discusiones y polémicas del momento (sobre el romanticismo y el clasicismo, sobre el *Martín Fierro*, sobre el naturalismo). Por otro lado, en *Historia de la historiografía literaria argentina. Desde los orígenes hasta 1917*, Pedro Luis Barcia (1999) brinda un detallado y útil registro de fuentes.

planteados en torno a este eje (las campañas críticas de Aníbal Latino y Roberto J. Payró en *La Nueva Revista*; las campañas de Matías Calandrelli y su discusión con *El Mercurio de América*; las lecturas sobre el modernismo y las redes con escritores modernistas por parte de Martín García Mérou), no encontramos bibliografía específica.

Respecto de la relación entre crítica y criollismo, entre crítica y gauchesca, la bibliografía se amplía. Resultan fundamentales los aportes de Alfredo Rubione; en primer lugar, por el ya clásico *En torno al criollismo* (1983), que incluye un estudio además de una antología; también por su capítulo “Retorno a las tradiciones”, en el que discute los alcances de los términos “moreirismo”, “criollismo”, “nativismo” y “gauchesca”, y en donde apunta aquella hipótesis que intentaremos explorar más extensamente: “tal vez será a fines del siglo [XIX] en que comienza sistemáticamente a pensarse qué es eso de la gauchesca” (2006: 96). Sobre la recepción del *Martín Fierro*, se destacan Andermann (2000), Rivera (2001) y Martínez Gramuglia (2020). Acerca de las lecturas de Lugones, de Rojas y la encuesta de *Nosotros* sobre *Martín Fierro*, cabe mencionar los trabajos de Leticia Prislei (1999) y de Miguel Dalmaroni (2001). De las lecturas de *Juan Moreira* por parte de Ramón Machali Cazón y de Federico Tobal, no se registra bibliografía específica⁶.

A continuación, haremos algunas precisiones bibliográficas respecto de dos autores que consideramos centrales para la investigación. Con respecto a Paul Groussac, los trabajos de Paula Bruno (2005; 2011), desde la historia de las ideas, son fundamentales. Desde los estudios literarios, se distinguen, además de los aportes de Beatriz Colombi (2004a), el análisis de Mariano Siskind sobre la polémica con Darío (2006) y respecto de la obra groussaquiiana en su conjunto (2010); el de Vitagliano (1999) a propósito de la relación entre Groussac y Rojas, y el surgimiento de la crítica; y el de Oscar Blanco (2000), con su análisis de “La crítica literaria como una extensión del relato de viaje”. Se trata de bibliografía que hemos utilizado en nuestra tesis de maestría (Romagnoli, 2018).

Respecto de Martín García Mérou, se destaca la reciente antología acompañada de un estudio preliminar a cargo de Bruno (2018), que lo aborda, como intelectual diplomático, desde la historia de las ideas (véase nuestra reseña, en Romagnoli, 2019c). Desde los estudios literarios, es fundamental el trabajo de Blanco (2007) acerca de *El Brasil intelectual*. Es valiosa asimismo la caracterización general que Mercedes Alonso

⁶ Sobre los temas del capítulo, hemos presentado algunos avances en Romagnoli (2019a; 2020b).

(2016) llevó a cabo de la labor crítica de García Mérou, en paralelo con la de Araripe Júnior y Afrânio Peixoto, en una historia comparada de las literaturas argentina y brasileña. Cabe mencionar también un texto de David Viñas (1998) que construye una imagen muy negativa de García Mérou, imagen que ha prevalecido en buena parte de la bibliografía y que algunos estudios más recientes, como el de Bruno, se proponen revisar. Otros antecedentes lo constituyen Gnutzmann (2000) y Cruz (2005).

De otros autores, que son relevantes para esta investigación, pero para los cuales no se prevé destinar un capítulo particular, apuntaremos algunas fuentes actualizadas. Aunque ha merecido trabajos específicos (Barcia, 2007), la información más actualizada sobre Calixto Oyuela se encuentra en los trabajos que abordan más ampliamente la crítica del período. De Ernesto Quesada, además de la biografía de Büchbinder (2012) y los trabajos de Terán (2008) y Bergel (2008/2009), puede mencionarse el estudio más específico de Delgado (2011). Sobre Manuel Ugarte, véase Merbilháa (2009: 293-366). Sobre Roberto Giusti, se destaca un artículo de Delgado (2001) y otro de Jitrik (1998b). De Ricardo Rojas, la bibliografía es amplísima; mencionaremos a Zubieta (1987), a Estrin (1999), a Martínez Gramuglia (2006) y a Graciela Ferrás (2017); específicamente para su lectura de las escritoras, debe mencionarse el artículo de Bonnie Frederick (1995). De un autor que no forma parte central de nuestro corpus, pero del que es necesario partir por su rol fundacional en la crítica literaria decimonónica, Juan María Gutiérrez, de la inmensa bibliografía existente, los trabajos de Sarlo (1967), Rosa (2003), Amante (2003) y Fontana (2013) nos parecen los más valiosos. Sobre los manuales escolares de fines de siglo XIX y comienzos del XX, en que también circuló la opinión crítica, destacamos los trabajos de Gustavo Bombini (1998), de Pedro Luis Barcia (1999) y de Diego Bentivegna (2017).

Consideramos central, asimismo, dada la relevancia que las escritoras y las lectoras adquieren en el período estudiado, como parte del proceso de ampliación y diversificación del público lector, incluir en este estado de la cuestión los siguientes estudios. Además de por su marco general y su lectura de la prensa, *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*, de Graciela Batticuore (2005), nos interesa particularmente por su análisis de los modos en que la crítica del momento leyó a Eduarda Mansilla y a Juana Manuela Gorriti. El trabajo de María Vicens (2021) resulta relevante por su estudio de periódicos literarios vinculados a la prensa femenina de fines de siglo (*El Álbum del Hogar, La Ondina del Plata, La Alborada del Hogar y Búcaro Americano*), revistas en las que se llevaron intervenciones críticas fundamentales.

Por último, con respecto a la historia de la crítica literaria hispanoamericana, debe mencionarse el estudio de Aníbal González (2006). Sigue siendo útil la clásica *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, de René Wellek (1988, 1991), en la que se encuentran caracterizaciones de críticos como Charles Augustin Sainte-Beuve e Hippolyte Taine, referentes para los autores argentinos estudiados. De manera más reciente, se ha publicado *The Cambridge History of Literary Criticism*. El volumen destinado a la crítica del siglo XIX (2013) articula capítulos dedicados a la crítica como institución, a la relación entre crítica y nacionalismo, y al vínculo entre crítica y otras disciplinas, que aportan ideas para pensar el caso argentino.

Marco teórico

El término “crítica literaria” reviste un carácter amplio y relativo. Según Wellek, se puede definir “crítica literaria” como “cualquier discurso sobre literatura” (citado en Payne, 2002: 109). Por su parte, Delfau y Roche, en su análisis de la historia de la crítica literaria francesa, comienzan señalando la heterogeneidad que suele englobarse bajo esta rúbrica: “[...] des manuels d’histoire de la littérature, des chroniques journalistiques consacrées à la actualité, des essais, des biographies d’écrivains, des articles d’érudition, des thèses monumentales et, rarissimes, des ouvrages de réflexion méthodologique” (1977: 19)⁷. Ante esta amplitud, se hace imperioso problematizar y precisar algunas categorías relevantes para esta investigación.

En *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Habermas ha sentado las bases de uno de los modos fundamentales a través de los cuales se ha conceptualizado la emergencia –y, por tanto, el propio carácter– de la crítica literaria moderna. Para Habermas, la crítica literaria y artística –y, luego, también política– nacieron en el siglo XVIII en Inglaterra, Francia y Alemania en ámbitos como los cafés, los salones y las *Tischgesellschaften* (Habermas, 1994: 70-75), asociada al proceso mismo de emergencia de una esfera pública burguesa, cuyas normas y modos de comportamiento incluían “a) general accessibility, b) elimination of all privileges and c) discovery of general norms and rational legitimations” (en Habermas, 1974: 50, nota 3)⁸.

⁷ “[...] manuales de historia de la literatura, crónicas periodísticas consagradas a la actualidad, ensayos, biografías de escritores, artículos eruditos, tesis monumentales, y, rarísimamente, obras de reflexión metodológica” (nuestra traducción).

⁸ “a) accesibilidad general, b) eliminación de todos los privilegios y c) descubrimiento de normas y legitimaciones racionales” (nuestra traducción).

En ese contexto, la nueva figura del “juez de arte” cumple un papel dialéctico: “[...] se entiende a sí mismo como mandatario del público y, al mismo tiempo, como su pedagogo” (Habermas, 1994: 78). Para Habermas, la esfera pública liberal si bien posee, como lo muestra la crítica materialista (155), una naturaleza ideológica, no por eso dejar de tener efectiva influencia en lo real (por ejemplo, 85). Si ese es el origen y la condición de la esfera pública, Habermas se detiene luego en su disolución. Algunos de los rasgos que definen esa fragmentación son la ampliación del público lector (162); la aparición, en el escenario de la publicidad, de conflictos hasta entonces privados (163); la forma de coacción o dominio que, sobre la muchedumbre, adquiere la opinión pública (164); la aparición de cierto perspectivismo propio de la confrontación de intereses no concurrentes (166); la necesidad de una jerarquía social, de una élite rectora (167); la transformación de la discusión en un bien de consumo (192); la formación de una intelectualidad “en libre suspensión”, aislada del público formado por los burgueses cultos (202).

Quien, partiendo del planteo general de Habermas, lo precisó para pensar no ya la historia de la esfera pública en general, sino particularmente la historia de la crítica literaria (alemana) fue Peter Uwe Hohendahl (1982; 1988; 1989). Se trata de un autor que no solo ha escrito textos teórico-metodológicos sobre el tema, sino que también ha coordinado una historia de la crítica literaria alemana (*A History of German Literary Criticism, 1730-1980*). Sus lineamientos parten de la necesidad de reintegrar la crítica a la historia de la literatura, por lo que entiende a la crítica literaria como una institución social –o una subinstitución de la institución literaria– que participa de diferentes esferas, en la literaria, pero también, como actividad comunicativa, en la esfera pública como foro en el que tiene lugar la deliberación literaria crítica. Los conceptos clave son el de institución, definido en términos materialistas, y el de esfera pública, tomado de Habermas. Los objetivos de su propuesta, tal como los definió en un texto programático (1982: 224-241), son tres: superar la reducción a una historia de las ideas y del juicio; terminar con la organización cronológica y entender el cambio en relación con la transformación institucional que está por detrás; y tomar en cuenta las relaciones entre los procesos sociales y literarios, pero no de forma mecánica ni atribuidos a una única causa, sino evidenciando que el factor social es parte de la institución de la crítica literaria. Algunas de las preguntas que, desde su perspectiva, es posible plantear, resultan relevantes para nuestro proyecto:

What is the status of literary criticism within the literary system in general? What specific tasks are assigned to it? Which media are considered appropriate to these tasks? What procedures does criticism develop for the analysis and evaluation of literature? Who takes part in this communication? Which particular social groups or classes dominate the discussion in a given place and time, and which others are excluded? These are some of the questions a history of literary criticism must confront today (Hohendahl, 1988: 3)⁹.

Dentro de esta misma línea de investigación, se sitúa el trabajo de Terry Eagleton (1999) sobre la historia de la crítica literaria inglesa. Declaradamente parte de la investigación de Habermas, y en más de una ocasión es posible advertir sus deudas con Hohendahl, a quien cita. Más abajo, habremos de considerar algunas de las categorías que elaboró específicamente para su estudio.

Es posible reconocer otra línea de investigación a propósito de la emergencia de la crítica literaria. Si para la iniciada por Habermas el concepto de esfera pública proveía una categoría unificadora, esta segunda manera se organiza en torno a los modos de emergencia de la propia literatura a fines del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX. Sin excluir a Pierre Bourdieu (1995), sobre el que nos detendremos más adelante, creemos que son dos las investigaciones centrales en este caso: las elaboradas por Raymond Williams (2000; 2009), y las llevadas a cabo por Roche y Delfau (1977).

En *Marxismo y literatura*, Williams ha mostrado a la crítica como consustancial al desarrollo de las tres tendencias que hicieron emerger el concepto de literatura en su forma moderna:

primero, un pasaje desde el “saber” al “gusto” o “sensibilidad” como criterio de definición de la cualidad literaria; segundo, una creciente especialización de la literatura en trabajos “creativos” o de “imaginación”; tercero: un desarrollo del concepto de “tradición” dentro de términos nacionales, cuyo resultado es una más efectiva definición de “literatura nacional” (2009: 69).

Así, primero, el término *crítica* se desarrolló “desde los ‘comentarios’ sobre literatura, dentro de criterios ‘aprendidos’, al ejercicio consciente del ‘gusto’, la ‘sensibilidad’ y la ‘discriminación’”, proceso que implicó una “especialización de clase

⁹ ¿Cuál es el estatus de la crítica literaria dentro del sistema literario en general? ¿Qué tareas específicas se le asignan? ¿Qué medios de comunicación son considerados apropiados para estas tareas? ¿Qué operaciones desarrolla la crítica para el análisis y evaluación de la literatura? ¿Quién forma parte de esta comunicación? ¿Qué clases o grupos sociales particulares dominan la discusión en un espacio y tiempo determinado, y qué otros son excluidos?” (Hohendahl, 1988: 3; nuestra traducción).

y de control de una práctica social general” (70-71). Segundo, la crítica se convirtió en “la única vía de validación” de esta nueva “categoría selecta y especializada”, lo que la llevó a buscar distinguir no solo distintos tipos de escritura, sino también a establecer clasificaciones dentro de la literatura misma –“‘mala’ literatura, ‘literatura popular’, ‘cultura de masas’” (73)–. Y tercero, la crítica fue la encargada de transformar la “literatura nacional” en “tradición” a partir del establecimiento de unos ciertos criterios de selección definidos circularmente como “valores literarios”, que, finalmente, se proyectaron en caracteres o identidades nacionales (74).

Con respecto al aporte de las investigaciones realizadas por Anne Roche y Gerard Delfau, contamos con su desarrollo de una historia de la crítica literaria francesa en *Histoire/Littérature. Histoire et interprétation du fait littéraire* (1977). Los autores argumentan que su intención es reinstaurar a la historia en el rol decisivo conferido por Marx, lo que implica una mirada atenta a la historicidad de la literatura en diferentes niveles (los de la producción, la difusión y el consumo) que busca evitar tanto los riesgos de un formalismo artificial y ahistórico como los de un historicismo positivista. Si bien todo el libro (especialmente las dos primeras partes, esto es, los capítulos 1-7) resultan relevantes, es el primero –“Les conditions d’apparition de la critique au XIX^e siècle”– el que resulta particularmente pertinente¹⁰. A partir de una frase de Thibaudet –“avant le XIX^e siècle, il y a des critiques [...] il n’y a pas la critique” (1977 : 21)¹¹–, los autores señalan como condición clave para la emergencia de la crítica en el siglo XIX, el “estallido” (“l’eclatement”) de la noción de “bellas letras” a fines del siglo XVIII (22), el nacimiento de la noción moderna de autor (23), la expansión del público lector (24), y el advenimiento de la edición moderna y el desarrollo de la prensa (28).

Como puede advertirse, hay puntos de contacto entre lo que señalamos como dos modos diferenciados de acercarse a la historia de la crítica, según sea el concepto en torno al cual organicen su análisis. Coinciden –con mayor o menos énfasis hacia un siglo u otro– en situar la emergencia de la crítica literaria hacia fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX. En este sentido, no caben dudas –y esto es Williams quien lo afirma explícitamente– acerca de la consustancialidad del surgimiento de la crítica literaria y de la propia literatura en sentido moderno. Hay, por otra parte, afirmaciones que pueden

¹⁰ Este capítulo fue seleccionado por Nicolás Rosa para su traducción en el marco de la cátedra de Análisis y Crítica II, de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, en 1993; se trata del único capítulo que circuló en el ámbito local.

¹¹ “Antes del siglo XIX había críticos [...] no había crítica” (nuestra traducción).

rastrearse en uno y otro autor, o recurrencias conceptuales entre las distintas perspectivas. Así, Roche y Delfau no sitúan en el centro de su desarrollo el concepto de opinión pública, propio de la línea inaugurada por Habermas, pero no por eso dejan de recurrir a él (1977: 40). Así también, Hohendahl puede concluir que la tarea principal de la crítica del siglo XIX es definir la identidad cultural nacional (1982: 15), lo que está en sintonía con el tercer aspecto del proceso delineado por Williams. Sin embargo, son también claras algunas diferencias. Quisiéramos llamar la atención especialmente sobre una, en tanto se vincula de forma estrecha con nuestro objeto de estudio. En la perspectiva de Hohendahl, la crítica literaria se ve puesta en crisis con la fragmentación de la esfera pública; en la perspectiva de Roche y Delfau, por el contrario, la crítica surge cuando tienen lugar ciertos procesos que serían propios de aquella fragmentación: pensamos, particularmente, en la expansión y la diversificación del público lector. Es este un aspecto central para nosotros, puesto que, en el período recortado, lo que se lleva a cabo es justamente un desarrollo del público con estas características (Prieto, 2006). ¿Cómo se vincula, entonces, las condiciones del público y la lectura con la emergencia de la crítica literaria? ¿Esa expansión del público implica una puesta en crisis de la crítica, o, por el contrario, la crítica se ve estimulada por ese proceso? Y más específicamente, ¿es el público el que busca ser guiado en sus elecciones literarias, o, en cambio, son aquellos que se autorizan a sí mismos como críticos los que se ven deseosos de guiar al público?

Para Hohendahl, la crisis de la crítica literaria como resultante de la fragmentación de la esfera pública no es meramente un dato de su investigación; es en buena medida aquello que la motiva. En “Literary Criticism and the Public Sphere”, comienza señalando que, en el momento en que escribe, existe un cuestionamiento a la crítica como institución, a través de la cual se moviliza un cuestionamiento a la propia idea de autonomía de la literatura (1982: 45). Lo que busca mostrar Hohendahl es que ese ataque es, en rigor, hacia un tipo particular de crítica, la que se remonta a la emergencia de la esfera pública, que había sido un valor, pero que para el momento en que escribía Hohendahl parecía estar dejando de serlo (47). También Williams, en *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, señalaba cierta crisis de la crítica literaria en el momento en que escribía; en rigor, en la entrada “Crítica literaria”, lo que señala como un cuestionamiento es la asociación entre “crítica” y “juicio autorizado”, asociación que ha recorrido este término (el de crítica literaria) en el que el sentido general de “descubrir errores” persistió con el subyacente de “juicio”, al que se añadió otro más especializado, y confuso (2000: 85). De este cuestionamiento, que se encuentra en sintonía con el

apuntado por Hohendahl, nos interesa la consecuencia metodológica que extrae Williams. Sostiene que, en lugar de hallar otro término para nombrar a la crítica literaria (lo que no haría sino reproducir aquella cuestionada asociación), es preciso...

liberarse del hábito, que en lo fundamental depende de la abstracción de la respuesta de su situación y circunstancias reales: la elevación al carácter de “juicio” y a un proceso aparentemente general, cuando lo que siempre es preciso entender es la especificidad de la respuesta, que no es un “juicio abstracto” sino una práctica definida, en relaciones activas y complejas con su situación y su contexto totales, aun cuando incluya, como a menudo es necesario que lo haga, respuestas positivas o negativas (2000: 87).

Esta conclusión de Williams se vuelve muy interesante para una investigación como la nuestra porque permite dejar de lado ciertas ideas recibidas sobre los autores y los textos que aquí nos proponemos analizar, y que, como señalábamos más arriba, han dificultado su estudio. Nos referimos a aquella idea, presente en cierta bibliografía, de que la crítica de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX es una crítica impresionista, asistemática, y, por tanto, al parecer, poca digna de una investigación detenida. En otros términos, su carácter, si es impresionista y asistemático, es un elemento que debe atenderse, pero, en la medida que la crítica es entendida ante todo como una práctica, no es en sí mismo un obstáculo para el análisis.

La noción de “gesto”, proveniente de Jean Starobinski (2008; y Braunrot, 1974) puede aportar elementos teóricos y metodológicos para continuar pensando, como proponía Williams, la crítica como una “práctica” que no se circunscriba a los “juicios abstractos” ni a las “respuestas positivas o negativas”. En “On the Fundamental Gestures of Criticism” (1974), Starobinski y Braunrot señalan, como otros, la imposibilidad de dar una definición inequívoca, ahistórica, de la crítica literaria. Pero lo que nos interesa destacar es el deslinde que establecen entre la crítica como “género” (en este caso, el término y las comillas son de los autores), es decir, como discurso especializado, y la crítica como “gesto”. Esta última se trataría de “reacciones que al comienzo son menos sofisticadas, menos confinadas a su rol secundario de discurso ‘reflexivo’ cuyo objeto es el discurso creativo de la literatura” (“reactions which are at first less sophisticated, less confined to their secondary role of ‘reflexive’ discourse whose object is the creative discourse of literature”) (Starobinski y Braunrot, 1974: 491; nuestra traducción). Cronológicamente anteriores “a la emergencia de textos específicamente críticos” (“the emergence of specifically critical texts”) (491; nuestra traducción), lo interesante es no

solo que estos gestos perduran en la crítica como discurso especializado, sino también que van más allá del contenido conceptual del juicio crítico, y permiten dar cuenta de otras formas de relacionarse del crítico con los textos literarios:

The gestures of criticism are not limited to judgment (and to a statement of the doctrine which justifies judgment); other possible attitudes towards the literary work must be acknowledged: gloss, exegesis, unconditional participation. Viewed in this light, the semantic area covered by the word *criticism* finds itself considerably extended, but this extension is by no means illegitimate: it allows one to see the history of criticism not only as a compendium of opinions expressed about literature, but as the history of the differential relation connecting verbal creation with the attitudes of acceptance, rejection, consecration, interpretation, and objective knowledge, which, collectively or individually, it has elicited in the course of time (Starobinski y Braunrot, 1974: 492)¹².

El gesto de “elegir”, de “seleccionar”, que sería el primero en términos genealógicos, el que permite salir del ritual (Starobinski, 2008: 15), puede pensarse asimismo como el más importante de entre los fundamentales, en la medida en que la conservación de nuestra “memoria cultural” (“cultural consciousness”, *mémoire culturelle*), parece definirse no como un gesto entre otros, sino como *el* gesto de la crítica literaria (1974: 494; nuestra traducción) Se vincula con el propio origen del término; en griego, *crinein* no denota la idea de juicio, sino esencialmente “el acto de distinguir, de separar, de discriminar” (“the act of distinguishing, of separating, of discriminating”) (1974: 498; nuestra traducción). El segundo gesto es el de “restituir”, “restaurar” aquello que ha sido corrompido, oscurecido, malentendido. Starobinski y Braunrot aclaran que en principio este gesto estuvo reducido al campo de la crítica textual (ecdótica), pero no limitó su función a los límites de esa disciplina; hablan, entonces, de un “gesto-prototipo capaz de ser generalizado” (“gesture-prototype capable of being generalized”) (1974: 507; nuestra traducción). El tercer gesto corresponde a “un comentario filosófico-ético basado en una lectura alegórica” (“a philosophico-ethical commentary based upon an allegorical reading”) (1974: 508; nuestra traducción), es decir, a la asignación de dos, tres o más sentidos a un texto, más allá del literal. El cuarto gesto es el del “rechazo”, no de

¹² “Los gestos de la crítica no están limitados al juicio (y a la declaración de la doctrina que justifica el juicio); otras posibles actitudes hacia la obra literaria deben ser reconocidas: glosa, exégesis, participación incondicional. Vista de esta forma, el área semántica cubierta por la palabra crítica se extiende, pero esto es legítimo; permite que se pueda ver la historia de la crítica no solo como un compendio de opiniones sobre literatura, sino una historia de la relación diferencial que conecta la creación verbal con las actitudes de aceptación, rechazo, consagración, interpretación y conocimiento objetivo, que, colectiva o individualmente, ha producido a lo largo del tiempo” (nuestra traducción).

tal o cual obra o manuscrito, sino de la propia función de la literatura: “aquello que cuestiona es el valor pedagógico y político de la poesía” (“rejection”, “what it questions is the pedagogical and political value of poetry”) (1974: 511; nuestra traducción) (un ejemplo de esta postura puede encontrarse, recuerdan los autores, en los diálogos platónicos). Por último, el último gesto es el de “interpretar” o “conocer”. Se trata de una forma que se presenta como imparcial y que “se convierte ella misma en poder *instituyente*” (Starobinski, 2008: 22; cursivas del original). La aspiración de la crítica en el siglo XX al rango de ciencia social es deudora, según Starobinski, de este “giro capital” fechado en la Ilustración (2008: 22), pero no debiera olvidarse –advierte– que *crítica* es un término polisémico, en el que conviven todos aquellos otros sentidos (gestos) (1974: 514)¹³.

En cuanto al concepto de *operaciones de la crítica*, resultan imprescindibles las reflexiones de Panesi (1998), quien busca aprovechar su uso extendido de modo de inventariar un esquema que abra “problemas de contacto”; esta expresión busca relevar “la distancia variable que la crítica mantiene con otros discursos” y se vincula con su circulación pública, su difusión, su influencia cultural efectiva o aspirada (12). Son ineludibles sus observaciones acerca de la crítica literaria argentina del XIX: su relación con los medios masivos en cuanto condición material y no accesorio; su existencia como “un enquistamiento relativo [...] dentro de instituciones lábiles’ (periódicos, salones, proyectos pedagógicos, propaganda política, antigubernamental, etc.), o bien, como ‘dependencia del aparato educativo estatal’” (13).

Resulta necesario también establecer algunas precisiones respecto a los términos *emergencia* y *constitución*, presentes ya en el título de la tesis. *Emergencia* es utilizado por Williams para referirse a “los nuevos significados, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipo de relaciones que se crean continuamente”; así, se diferencia de las categorías de residual y de dominante (2009: 169). Los límites de aquello que emerge no siempre pueden designarse sin dudas, es por eso por lo que Williams también señala la posibilidad de hablar de una *pre-emergencia*. En la historia de la literatura argentina, se registran, hacia la década de 1830, los primerísimos textos críticos; correspondería para ese entonces hablar de una pre-emergencia. Para el período estudiado aquí –

¹³ En esta síntesis, seguimos fundamentalmente a Starobinski en “On the Fundamental Gestures of Criticism” –escrito junto con Bruno Braunrot (1974)–, aunque la complementamos con referencias a su trabajo “La relación crítica” (2008). Las ideas de uno y otro artículo no son por completo coincidentes; en el segundo, solo se distinguen tres gestos: elegir, restituir (en él se subsume el comentario alegórico) e interpretar (2008: 14-22).

aproximadamente 1870-1920— preferimos hablar de *emergencia y constitución*, porque, en este lapso, puede rastrearse un proceso de progresiva especificación del discurso crítico, que cobra cada vez más rasgos más particulares, en el plano de sus operaciones de lectura como en el plano institucional. Sobre el uso del término *emergencia*, son también sugerentes las precisiones de Ludmer en *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. De la emergencia, que es “surgimiento y también necesidad de uso”, especifica el doble carácter paradójal de su “transparencia”: “Primero, porque allí se lee como género lo que todavía no constituye género. Segundo, porque esa transparencia [...] es también un efecto de perspectiva: sólo puede leérsela desde el género ya constituido, el futuro y la convención” (2012: 23).

Por otro lado, otra distinción frecuente en la bibliografía es la que separa dos grandes clases de crítica literaria según los ámbitos: la periodística y la académica. La crítica académica tiene como condición de posibilidad su rigurosidad conceptual y analítica, mientras que la periodística se dirige a un público amplio no familiarizado con términos técnicos o no interesado en las problemáticas o discusiones específicas de la profesión (Hohendahl, 1982: 14). Sin embargo, como advierte el propio Hohendahl, la distinción entre un tipo de crítica y otra no es siempre uniforme en los distintos escenarios nacionales. En el caso de Alemania, señalaba que —a diferencia de lo que ocurría en Estados Unidos— existía una crítica periodística (“free-lance criticism”) que se había consolidado como una profesión perfectamente distinguida de la del profesor universitario (1982: 14). Se abren, de este modo, una serie de preguntas acerca de las características específicas de cada tipo de crítica y su vinculación recíproca. Se podrían resituar las preguntas —citadas más arriba— que Hohendahl se hacía respecto de la crítica literaria en general, y pensarlas particularmente para las clases de críticas vinculadas con instituciones diferentes (cuál es el estatuto de cada una, cuáles sus objetivos y las operaciones críticas puestas en juego, quiénes escriben, para quiénes, qué grupos sociales dominan la discusión, cuáles otros quedan excluidos). Y, también, pensar las clases de cruces entre un tipo de crítica y otra.

Con respecto a otro orden de distinciones que suele hacerse en la bibliografía, podemos partir de Pierre Bourdieu. Si bien su objetivo fundamental no es clasificar tipos de crítica literaria, el marco en que sitúa las diferencias y la posibilidad de establecer ulteriores vinculaciones con aspectos específicos de la teoría bourdiana vuelven pertinente el punto de partida. Para situar “El punto de vista de Flaubert” (tal el subtítulo), Bourdieu escribe:

Parece [...] como si oyésemos a Flaubert, tras haber reprobado a los críticos de su época que se limitaran meramente a sustituir la crítica gramatical como la de La Harpe por una crítica histórica como la de Sainte-Beuve o la de Taine, preguntar: “¿Dónde ha visto usted una crítica que tenga en cuenta la obra *en sí* de forma intensa? [...]” (Bourdieu, 1995: 137; cursivas del original)¹⁴.

La cita nos permite proponer una distinción entre lo que podemos llamar crítica neoclásica, por un lado, y crítica romántica, por el otro. La denominación de crítica *romántica* busca ser amplia, porque, como escribía Bourdieu, la queja de Flaubert podía recaer en una crítica histórica como la de Sainte-Beuve pero también como la de Taine, al que no podría clasificarse como romántico, sino como positivista. Y si puede englobarse –como efectivamente puede hacerse– la crítica histórica de Sainte-Beuve y de Taine, es porque comparten una matriz común que se diferencia de la neoclásica.

Para visualizar este aspecto, la propuesta de Jacques Rancière acerca del paso de las Bellas Letras a la Literatura se vuelve útil, porque los modos críticos de Sainte-Beuve y de Taine se explican como propios del régimen de la Literatura, mientras que los modos neoclásicos se explican por el régimen de las Bellas Letras. Según Rancière, la Literatura, al romper con los principios de las Bellas Letras, reemplaza el régimen de representación por el régimen de expresividad: la poeticidad ya no es la actividad que produce los poemas, sino la cualidad de los objetos poéticos: su capacidad de desdoblarse, de ser tomado como manifestación de una esencia, como una metáfora o metonimia de aquello que lo ha producido (2009: 55). Este régimen de expresividad, que no dicta cómo deben hacerse las obras sino cómo están efectivamente hechas, permite pensar como dos caras de la misma moneda a la literatura como expresión del individuo y a la literatura como expresión de la sociedad. Al respecto, afirma Rancière:

Literatura y civilización son dos términos que se impusieron juntos. La literatura como obra libre del genio individual y la literatura como testimonio sobre el espíritu o las costumbres de una sociedad descansan en la misma revolución que, al convertir la poesía en un modo del lenguaje, sustituyó el principio de representación por el principio de expresión [...]. El genio romántico no es el de un individuo sino en la medida en que es también el genio de un lugar, un tiempo, un pueblo, una historia” (2009: 69-70)¹⁵.

¹⁴ Aunque el objetivo de Bourdieu no sea clasificar tipos de crítica, sus páginas recogen distinciones útiles. Por ejemplo, aquella otra de los “críticos de vanguardia” como “*descubridores*”, “[...] a menudo [...] los portavoces, a veces los empresarios, de los artistas y de su arte” (1995: 223; cursivas del original).

¹⁵ Hemos abordado más extensamente la propuesta de Rancière, en Romagnoli (2013).

Volviendo ahora a Bourdieu, a las clases de crítica que era posible advertir en la cita sobre Flaubert, queda como pregunta abierta en qué medida es posible señalar, para los años estudiados, el tipo de crítica reclamado, es decir, el de la crítica *en sí*. Por otro lado, del planteo más general de Bourdieu acerca de la constitución del campo literario como un campo relativamente autónomo, queremos señalar que ese proceso puede ser entendido como “un proceso de *institucionalización de la anomia* a cuyo término nadie puede erigirse dueño y señor absoluto del *nomos*, del principio de visión y de división legítima” (1995: 202; cursivas del original). Esta es una proposición importante para nuestra investigación porque enmarca el funcionamiento del discurso de la crítica; o, en otros términos, en un campo literario relativamente autónomo, los críticos –entre otros actores–, definidos por las distintas posiciones en las que se encuentran situados en el interior del campo, entran en relaciones de competencia por la legitimidad literaria, pero no pueden, en rigor, considerarse sus poseedores de hecho. Para el período estudiado, difícilmente pueda hablarse de un campo literario relativamente autónomo, sino solo hacia finales del período (Sarlo y Altamirano, 1997; Laera, 2004, 2014); pero sí puede hablarse de un momento transicional, o en el que interactúan lógicas diversas. Al decir esto, pensamos en ciertas afirmaciones de Groussac (pero que podrían hacerse extensivas a otros) en que se evidencia que los cambios en la república de las letras se le aparecen como confusión, como el desorden de lo que en algún momento habría estado armoniosamente dispuesto; pueden encontrarse ejemplos en su polémica con Rubén Darío (Groussac, 1967 [1896-1897]), pero también en páginas menos transitadas, como las de sus impresiones sobre la universidad norteamericana (Groussac, 2006 [1897]: 465).

Una última clasificación presente en la bibliografía y que puede resultar orientadora para nuestra investigación es la tipología de críticos elaborada por Terry Eagleton en su ensayo *La función de la crítica*, que se enmarca –como ya apuntamos– en la línea desarrollada por Habermas-Hohendahl. De hecho, algunas de sus categorías fueron utilizadas por Verónica Delgado (2006: 17-18) para pensar a Groussac. Según la autora, el crítico francés puede conceptualizarse al mismo tiempo como “estratega cultural” y como “crítico literario experto”; en otros términos, como una figura transicional. Para Eagleton, el “estratega cultural”, situado en los inicios de la crítica (según la conformación de una esfera pública), “debe resistirse a la especialización”, es un “comentarista social”, un crítico cultural, no específicamente literario. Con anterioridad al “crítico literario experto”, Eagleton distingue –para la historia de la crítica literaria inglesa– otras figuras, como la del “crítico profesional”, todavía no

especializadamente literario, declaradamente político y situado en un momento de fragmentación de la esfera pública (1999: 38-43); la del “sabio”, ubicado ya no al mismo nivel que el público (47); y la del “hombre de letras”, situado contradictoriamente entre “el autoritarismo del sabio y la actitud de consenso de los gaceteros del siglo XVIII” (55).

También Josefina Ludmer ensayó una tipología de críticos (el juez, el burócrata, el descifrador, el importador, el profesor, entre otros posibles) en ese tan lúcido como breve prólogo de su libro *Cien años de soledad. Una interpretación*. En él establece una serie de notas acerca de cuáles son las preguntas de la crítica sobre la crítica, que resultan muy útiles para nuestra investigación: “[...] la crítica a la crítica se pregunta desde dónde se lee y qué inserción institucional (imaginaria y real) tienen los críticos de donde extraen su autoridad y a quienes se dirigen” (1985: 11). Ludmer entiende a la crítica no como una ciencia auxiliar, sino como un discurso relacionado íntimamente con una clase de literatura determinada: a cierta “corriente o tendencia literaria, datada y situada, corresponden un modo determinado de leer” (11). Interesan, sobre todo, las preguntas con la que cierra su texto, que sirven como guía para un análisis de la práctica crítica: “¿A quién beneficia esa lectura? ¿a quién pretende beneficiar? ¿qué proposiciones tiene como consecuencia? ¿en qué proposiciones se apoya? ¿en qué situación es pronunciada? ¿por quién? ¿a qué práctica literaria corresponde? ¿a qué exhorta?” (12).

Organización de la tesis

Además de la introducción y de las conclusiones, la tesis se articula en seis capítulos y un apéndice. En esta introducción, se han presentado los aspectos teórico-metodológicos que están en la base del análisis que se despliega en el resto de la investigación.

El primer capítulo, “Las prácticas y las instituciones de la crítica literaria en Argentina (1870-1924)”, busca hacer un análisis sistemático, de conjunto, de la crítica literaria del período. Se atiende a las campañas críticas fundadoras en un contexto de expansión y diversificación de la prensa y del público, en el que también las escritoras ocupan un lugar cada vez más destacado; las funciones atribuidas a la crítica (entre la administración de justicia y la subjetividad del crítico); los ámbitos en los que circula (la prensa, la universidad y la escuela); los protocolos de lectura fundamentales (de la retórica a la historia y la biografía), las concepciones de la literatura subyacentes (como hecho o como modelo), la propia tradición de la crítica literaria que comienza a trazarse.

Los capítulos segundo, tercero y cuarto abordan los que consideramos los principales núcleos problemáticos de la crítica literaria en el período estudiado: el naturalismo, el modernismo, el criollismo. Son ejes que permiten recorrer el período tanto de manera cronológica, puesto que sus momentos decisivos así se ordenan, como transversalmente, puesto que atraviesan, hacia atrás y hacia adelante, en mayor o menor medida, todo el período.

El segundo capítulo se propone, entonces, analizar, como su título lo indica, “El impacto del naturalismo en la crítica literaria”, esto es, estudiar el debate en torno a la novela naturalista durante la década de 1880 y los primeros años de la siguiente. A pesar de ser este un tema que no ha dejado de suscitar interés, nuestro abordaje pretende avanzar a partir de la consideración de textos poco o nada considerados, tan resonantes como una carta de Émile Zola a Antonio Argerich o tan privados como un borrador del libro *Impresiones*, de Martín García Mérou, conservado en el Archivo General de la Nación. También se atiende al papel que revistieron las escritoras, no siempre tenidas en cuenta en los análisis de la polémica. Se busca asimismo ensayar nuevas lecturas de textos centrales; por ejemplo, del fundador ensayo “El naturalismo”, de Luis B. Tamini, en ocasiones examinado más para dar cuenta de sus postulados explícitos que para interrogarlo acerca de su modo de funcionamiento, sus supuestos, sus tensiones. Se estudian las relaciones entre las operaciones críticas puestas en juego específicamente en el debate sobre el naturalismo y las operaciones más generales que caracterizan a la crítica literaria del período en su conjunto.

En el tercer capítulo se aborda “La crítica de y contra los modernistas” durante los años de entresiglos, desde la recepción temprana de Rubén Darío hacia 1893 (con *La Nueva Revista*, de Aníbal Latino) hasta las polémicas entabladas por el filólogo y pedagogo Matías Calandrelli, en 1898-1899 y aún en los primeros años del siglo XX. Al dar cuenta de esos debates, se intenta atender no solo al modo en que fueron leídos los modernistas, sino también a las formas en que el modernismo incidió en los protocolos y las funciones que el emergente discurso de la crítica literaria adoptaba por entonces. Nos detendremos asimismo en una faceta no muy estudiada de Leopoldo Lugones, sus intervenciones como crítico desde los diarios *El Tiempo* y *Tribuna*, y también desde *El Mercurio de América*. Por último, le dedicaremos un apartado al (des)interés de García Mérou por el modernismo, es decir, a la relación problemática de este crítico con este movimiento estético, y que, pese a ser un caso particular, permitirá dar cuenta de las

diversas maneras en que el modernismo incidió en la crítica del período, más allá de las grandes discusiones que movilizó para esos años.

El cuarto capítulo está centrado en la relación entre “criollismo, gauchesca y crítica”. En él nos proponemos analizar, más que el modo en que la crítica de la época leyó ciertos discursos, la forma en que esa misma crítica los conformó, los conceptualizó, jerarquizando autores, temas, personajes, públicos. Para la organización del material, hemos distinguido dos bloques, el primero vinculado con el denominado criollismo popular y el segundo con la gauchesca, aunque no se trata en ningún caso de bloques estancos, siempre claramente diferenciados entre sí; más bien, las distinciones posibles de realizarse es una de las problemáticas que se plantea en las mismas aproximaciones críticas del período que nos interesa estudiar, y, por tanto, una dimensión que atraviesa también la distinción de apartados. Como ha mostrado Prieto (2006), los circuitos de producción, circulación y consumo popular y culto estuvieron –en el mismo momento en que, en virtud de la expansión y diversificación del público lector, se reconocieron como circuitos distintos– profunda y también diversamente imbricados. En este capítulo trabajamos tanto con textos poco conocidos, como los de Ramón Machali Cazón o Federico Tobal, así como con textos muy frecuentados por la crítica, como la *Historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas, a los que, sin embargo, es posible seguir interrogando a partir de nuevas preguntas. La atención dedicada a la postura de Paul Groussac funciona de manera similar al apartado final dedicado a García Mérou del capítulo anterior: permite atender a un caso específico, pero al mismo tiempo completar, dentro del marco del capítulo, el conjunto de relaciones, incidencias y lecturas que articularon el campo de la crítica literaria en relación con la gauchesca y el criollismo.

El quinto capítulo está dedicado, a diferencia de los anteriores, a trabajar con dos críticos en particular, Martín García Mérou y Paul Groussac. Se propone, en primer lugar, una caracterización general de la obra de ambos, para situar, en cada caso, el modo en que cada uno de ellos leyó a Juan B. Alberdi, a Esteban Echeverría y a Domingo F. Sarmiento. Se trata de los tres autores argentinos sobre los que más extensamente escribieron. En el caso de García Mérou, contamos con su proyecto (inconcluso) de una historia del pensamiento argentino, pero también atenderemos a otros textos, como cartas y manuscritos hasta la fecha no estudiados, y también artículos periodísticos, anónimos, que nuestra investigación ha permitido adjudicarle por primera vez. En el caso de Groussac, no tenemos una obra que aspire a la sistematicidad, como la de García Mérou; es por eso que hablamos de una crítica fragmentaria de autores argentinos. Sin embargo,

en esa fragmentariedad se revelan líneas de continuidad. Aquí, el corpus abarca desde sus textos más conocidos, como los dedicados a Sarmiento –y reunidos, con variantes, en *El viaje intelectual*–, a otros poco o nada trabajados. Consideramos el extenso ensayo sobre Echeverría que el autor nunca publicó íntegro (hemos hecho una edición crítica-genética en nuestra tesis de maestría; véase Romagnoli, 2018). Y, además, una temprana serie de artículos dedicados a la figura y la obra de Alberdi, publicada en 1874 en el diario *La Razón* de Tucumán, que se recupera aquí por primera vez.

El sexto capítulo está dedicado a revisar cómo los críticos del período leyeron –o dejaron de leer– a las escritoras que, a fines de siglo XIX y comienzos del XX, buscaban visibilizar y legitimar su lugar como autoras. Muchos de los puntos que se plantean en este capítulo ya aparecen en los anteriores, vinculados con las problemáticas tratadas en cada caso. Sin embargo, hemos creído conveniente ofrecer un apartado específico – aunque más breve, puesto que se retoman líneas de análisis ya abordadas– para, de tal modo, visibilizar un recorrido analítico que reconoce una significatividad particular. Aquello que en este capítulo se destaca con una mayor novedad respecto de lo estudiado en otros anteriores es el tratamiento de las escritoras por parte de Ricardo Rojas en su *Historia de la literatura argentina*, en el apartado propio que les dedica, pero también en el resto de los volúmenes que la conforman, y también en manuscritos, pruebas de imprenta, artículos periodísticos. Este cierre permitirá retomar algunas de las problemáticas del primer capítulo –en que, como ya adelantamos, estudiamos nuestro corpus desde una perspectiva amplia– y será relevante para la clausura de la investigación en su conjunto.

En el apéndice, incluiremos algunos textos con los que trabajamos a lo largo de la tesis. Son dos los criterios a partir de los cuales han sido seleccionados: la dificultad para ser consultados y la particular relevancia que revisten. Por ejemplo, en relación con el segundo capítulo, incluiremos las cartas cruzadas entre Émile Zola, Antonio Argerich y Lucio V. Zola; en lo que se refiere al quinto capítulo, el artículo de Groussac sobre Alberdi de 1874.

Capítulo 1. Las prácticas y las instituciones de la crítica literaria en Argentina (1870-1920)

1.1. El mercado del juicio crítico

Las últimas décadas del siglo XIX son aquellas en que, como ha sido estudiado, se expande y se diversifica el público lector como parte de un proceso de emergencia de un mercado de bienes simbólicos y culturales, en el que la prensa ocupaba un lugar destacado como administradora de esos bienes (Prieto, 2006; Laera, 2004). Ese incipiente mercado, que le daba sus rasgos característicos a la literatura popular, avanzaba y se constituía como un horizonte aún para aquellos asociados a la alta cultura. Incluso alcanzaba a Miguel Cané, que en otros aspectos podría aparecer como alguien ajeno a estas preocupaciones materiales de la escritura. Una carta –inédita– dirigida a Martín García Mérou el 26 de agosto 1884 muestra esto con particular claridad:

Sus *Impresiones* que espero con impaciencia, se venderán en Buenos Aires. Nunca me dijo que pensa[r]ía publicarlas. En ese caso o hubiera desistido de mi libro o si estaba ya escrito, los habríamos publicado simultáneamente, lo que habría ayudado la venta. Empiezan a comprar en Buenos Aires; he vendido mil *En viaje* (600 de ellas a 2 duros) y se sigue vendiendo. *Juvenilia* se ha vendido 700 ejemplares en la primer [sic] semana. Non c'e male. Empiezo a mirar el asunto bajo ese lado práctico y es probable que antes de fin de año publique dos nuevos volúmenes, uno de artículos viejos y nuevos (lo que, como ya le he dicho antes, es un absurdo, pero al que me someto por razones de presupuesto) y *Clara* una simple narración, que allí llamarán novela. Haré ediciones baratas y espero, con ambos libros, hacerme un beneficio de 6 o 7 mil francos. V. prepare su nuevo volumen para largarlo en el acto, si sus *Impresiones* tienen éxito, como no lo dudo.

Se venden novelas en España? En caso de mandar algunos ejemplares de *Clara*, cuántos piensa que debo remitir y a quién? (Archivo General de la Nación, Colección Biblioteca Nacional, Legajo 516, 8254, 20)¹⁶.

En ese contexto de emergencia de un mercado de bienes simbólicos y culturales, que ilustra esta correspondencia entre dos hombres que tienen que ver precisamente con el tema de nuestra investigación, es que se produce, como parte de constitutiva de esa emergencia, la propia y particular del discurso de la crítica literaria. Se trata de un proceso que, como vimos más arriba en el marco teórico, fue historiado, para el caso francés, por Anne Roche y Gerard Delfau (1977). La emergencia y constitución de la crítica se

¹⁶ Se moderniza la ortografía de las fuentes citadas, con excepción de la puntuación. (En ocasiones, como en las citas hechas en notas al pie, agregamos una barra para indicar un punto y aparte).

produce, entonces, junto con el desarrollo y modernización de la prensa, y el proceso de expansión y diversificación del público lector, que abarca a sectores sociales cada vez más amplios, y en el que el público femenino alcanza una participación cada vez más central en el mercado cultural (Prieto, 2006; Batticuore, 2005, 2017; Vicens, 2021).

En Argentina, cuando el público se expande –y, por tanto, se extiende su derecho a juzgar–, es también el momento en que puede observarse que comienza tanto la formación de una red de referencias en la que cada autor escribe sobre los libros de otros, como el hecho de que se configuran trayectorias intelectuales de hombres de letras que cada vez más pueden pensarse específicamente como críticos. Las reseñas se multiplican, se dispersan en la prensa, y algunas alcanzan la recopilación en formato de libro. En las revistas y los diarios, aun si son eminentemente políticos, parece siempre posible encontrar un espacio para la opinión literaria o bibliográfica. Tampoco de la prensa para mujeres está ausente la opinión crítica. Se produce, en definitiva, lo que, con Roger Chartier, llamamos la emergencia de un “mercado del juicio crítico” (1991: 178). Por un lado, se registra un proceso de expansión que lleva la crítica a “los nuevos productores y consumidores de los objetos en discusión” (Rogers, 2008: 274); eso no implica, por otro lado, que se retire a la crítica del “intercambio entre entendidos”, como sugiere Geraldine Rogers, puesto que no es menos cierto que se verifica al mismo tiempo un progresivo proceso que va en el sentido de la especialización del discurso de la crítica literaria.

Que hubo un punto de conflicto entre el creciente derecho del público a juzgar una obra literaria y el derecho del crítico también a hacerlo se puede advertir en un comentario que introdujo Roberto Payró (con el seudónimo de Julián Gray) en su respuesta a una encuesta que promovió Aníbal Latino en *La Nueva Revista*. Payró critica a un grupo reducido, autocomplaciente, de escritores (que se asocia, según veremos en el capítulo 3, con el Ateneo):

[...] el círculo es la muralla china (recuerda Ud. lo ridículo de la construcción) que se opone a ese progreso literario.

El círculo escribe *per l'onore*, se edita sus obras, y hasta paga adelantado la comisión a los librerros.

¿Se lee? ¿No se lee? No hace al caso. El hecho es que, a cambio de tal sacrificio, *se apoderan de un derecho que es patrimonio del público: el de juzgar* (*La Nueva Revista*, año 1, nº 2, 24 de junio de 1893: 12; cursivas añadidas).

Citamos la posición de Payró solo a modo de ejemplo; de ningún modo porque sea esclarecedora de todos los escenarios y relaciones posibles que se producen en las últimas

décadas del siglo XIX y las primeras del XX. ¿Cuál es, entonces, la relación entre la emergencia de un público ampliado y la del crítico especializado, y los derechos de cada cual a juzgar una obra literaria? La respuesta es múltiple, y en rigor puede decirse que es la investigación en su conjunto la que busca responder a tal interrogante.

1.2. Campañas críticas. Los casos fundadores de Pedro Goyena y de Martín García Mérou

La existencia de campañas críticas es uno de los rasgos que individualiza a la crítica literaria del período. Con anterioridad, no es posible encontrar esta forma de ejercer el juicio literario público. En el período estudiado, los autores no cesarán de quejarse de lo poco que es posible sostener en el tiempo una sección dedicada a la crítica, pero la intención de consolidar una empresa crítica de esa clase no deja de intentarse. Y, pese al carácter por lo general efímero o breve de estas tentativas, existen también prácticas exitosas que logran encontrar un público y que se extienden por meses, incluso años.

En las páginas de esta investigación, se atenderán a diversas campañas críticas. Esto quiere decir que en este apartado solo nos detendremos en algunas de ellas (en las primeras, a las que podemos considerar fundadoras), pero luego habremos de atender a otras para estudiar los objetos en los que se enfocan los distintos capítulos. Por ejemplo, el cuarto, dedicado al modernismo, será el lugar para tratar la campaña llevada a cabo por Aníbal Latino en *La Nueva Revista* o la de Leopoldo Lugones en las páginas de *Tribuna*. A comienzos del siglo XX, por otra parte, los autores que escriben una sección de crítica se multiplican, y solo podremos atender a las más significativas, en función de la articulación conceptual de esta investigación, tal como se presentó en la introducción y como desarrollaremos posteriormente.

1.2.1. Goyena en la *Revista Argentina* (1869-1871)

1.2.1.1. La irrupción de la crítica

La primera campaña que consideraremos, la de Pedro Goyena en las páginas de la *Revista Argentina*, es la que, según adelantamos, puede considerarse la fundadora de este momento de la crítica. La campaña tiene lugar entre 1869 y 1871, especialmente

cuando reemplaza a José Manuel Estrada en la dirección, durante 1870 (tomos VI, VII y VIII)¹⁷.

El carácter liminar de esos artículos es, en primer lugar, una operación que promueve, exitosamente, el propio Goyena. En “El señor Del Campo y sus críticos”, a propósito de los comentarios suscitados por las *Poesías* de Estanislao del Campo, Goyena no deja de solicitar el crédito que cree le corresponde en la ocasión:

Si la *Revista Argentina* pudiera reclamar su parte de iniciativa en estas manifestaciones de la opinión ilustrada acerca de las obras de nuestros hombres, la invocaría, en todo tiempo, como un título honroso. Entre tanto, debemos felicitarnos de que los señores Navarro Viola, Del Valle, y Wilde hayan querido examinar las poesías del señor Del Campo y emitir su juicio sobre ellas. Se da principio a una noble y fecunda tarea, y la justicia comienza a ejercer su jurisdicción en un terreno dominado hasta ahora por la indiferencia, la diatriba o la lisonja.

El doctor don Juan María Gutiérrez ha escrito páginas preciosas sobre varios escritores y poetas que honran la literatura argentina. Merced a sus apreciables estudios conocemos la índole y el desarrollo de los talentos de Lavardén, Varela y Echeverría. Pero aquel literato, como todos los demás, no nos ha revelado su juicio respecto de los contemporáneos, por razones que sospechamos y estamos obligados en todo caso a respetar (*Revista Argentina*, tomo VIII, 1870: 65-66).

La cita no solo evidencia la prerrogativa que Goyena reclama como responsable en la iniciación de una crítica sobre autores argentinos contemporáneos, sino que, para fundamentar esa novedad, Goyena establece un paralelo con Juan María Gutiérrez, cuya labor estaría definida básicamente por la historia literaria. Si no puede suscribirse sin más esta postura, no por eso puede decirse que sea antojadiza. Porque si es evidente que Gutiérrez escribió reseñas sobre autores contemporáneos, y, en algunos casos, que se trata de algunos de sus textos más recordados, como la que dedicó en 1837 a las *Rimas* de Echeverría, también habría que mencionar otras, como la dedicada al *Facundo*, célebre por la confesión –en carta a Alberdi– de no sentir lo que ha escrito y de haber escrito antes de haber leído. Y, sobre todo, porque las obras más importantes de Gutiérrez, publicadas hacia los años en que escribe Goyena, están dedicadas a autores de la primera mitad del siglo: su ensayo sobre Juan Cruz Varela (1871) y las obras completas de Esteban Echeverría (1870-1874). Cuando Goyena procura iniciar nuevos modos de la crítica literaria, Gutiérrez corona su actividad crítica e historiográfica referida a la literatura argentina del pasado.

¹⁷ Realizamos un acercamiento a la figura de Goyena y su papel en la emergencia de la crítica literaria argentina, en Romagnoli (2020a).

Ahora bien, la pretensión de innovación por parte de Goyena resulta tanto más sugerente cuanto que, hacia la misma fecha, es posible encontrar términos similares en una carta que el propio Gutiérrez le dirige. Se trata de una misiva escrita con motivo de la publicación, en el mismo tomo VIII de la *Revista Argentina*, del artículo con que Goyena recibe el primero de las obras completas de Echeverría, y que Gutiérrez –como le avisa a su interlocutor en este mismo intercambio epistolar– recogerá en su edición. Leemos:

Carecíamos de un crítico, de un expositor siempre en la brecha, de las doctrinas del buen gusto, para que no se extraviara el criterio público y tuvieran una guía ilustrada y segura los intentos literarios de la juventud. Ud. se presenta llenando este vacío, y aunque mortifique su modestia, permítame decirle que Ud. tiene las dotes y los estudios previos para desempeñar una misión que a la larga han de agradecerle todos los espíritus serios y verdaderamente interesados en nuestra cultura intelectual (cit. por Sáenz Samaniego, 1921: 125).

¿Cómo se explica que Gutiérrez, considerado el iniciador de la crítica literaria en Argentina por trabajos que publicara desde la década de 1830, le declarase a Goyena, con apenas un manojito de artículos, que había venido a llenar un lugar vacío? Las ideas planteadas por Goyena a propósito de los críticos de Del campo ¿serían compartidas por el propio Gutiérrez? En cualquier caso, los elogios no parecen responder únicamente a la cortesía epistolar: adquieren su sentido en la medida en que se encuentran situados en el proceso de emergencia del discurso de la crítica literaria. Gutiérrez no se limita a señalar la “misión” que podría desempeñar Goyena, sino que lo insta a reconcentrar sus esfuerzos:

No hay que arredrarse: siga Ud. El campo es vasto. El crítico puede influir sobre la sociedad con más poder que ningún otro escritor y propender a una revolución completa hasta en las costumbres.

Por ahora límitese a la *Revista*, ya que no le oigo observarme que su tiempo es para consagrarlo a su carrera fundamental.

Esa publicación puede ir tomando incremento, extendiéndose, y entonces, podrá consagrarle mayor atención, porque puede proporcionarle recompensas que ahora no existen. Lo que importa es que Ud. no dé la espalda al camino emprendido y que le siga con constancia. Esté seguro de hallar al fin de él una recompensa, que no ha de ser meramente de honra; bien que yo no sé que haya una mayor que esta. El cuerpo vive de cualquier modo: es al alma para la que se deben edificar palacios y Ud. *sabe* de qué materiales se construyen éstos (cit. por Sáenz Samaniego, 1921: 125; cursivas del original).

La carta, poco conocida¹⁸, evidencia con claridad el diseño de una relación particular, la del maestro que le señala al discípulo un lugar vacante que ocupar, al mismo tiempo que lo tranquiliza respecto de la recompensa que la constancia sabe extraer de la labor intelectual. Se trata de un primer consenso –habrá otros– en torno a Goyena, entre sus pretensiones y lo que los demás están dispuestos a concederle. Con el espaldarazo de Gutiérrez, Goyena aparece como aquel avanza hacia un nuevo momento de la crítica.

1.2.1.2. La administración de justicia y otras funciones

Ahora bien, ¿cuáles son las funciones de la crítica literaria que el propio Goyena especifica en sus artículos? ¿Y en qué medida esas intervenciones dan cuenta de lo que el discurso de la crítica era –o podía ser–, en efecto, por entonces?

En el contraste con Gutiérrez, Goyena afirmaba sospechar de las razones que habrían llevado a Gutiérrez a no escribir sobre sus contemporáneos. Esos motivos no quedarían implícitos, sin embargo; se vislumbran en el párrafo siguiente, cuando Goyena da cuenta de las condiciones que para él definen la crítica en el momento en que escribe:

La crítica es todavía recelosa entre nosotros, y por lo mismo complaciente, pero hay mucha diferencia entre los elogios irreflexivos que han nivelado hasta aquí las mediocridades con los talentos superiores, y las frases halagüeñas, acompañadas de prudentes reticencias, con que se recibe ahora una producción literaria. Estamos en el buen camino y siguiendo por él llegaremos, un día u otro, a tener en materias de literatura una *administración de justicia*, bien organizada, sin que haya habido necesidad de convocar para ello una Convención Constituyente (*Revista Argentina*, tomo VIII, 1870: 66; cursivas nuestras).

La crítica como “administración de justicia”: el crítico como juez; se trata de figuración clásica, una metáfora que se reiterará en los textos de la época, con variantes que no harán sino consolidar su carácter tópico. Sergio Pastormerlo (2001) se refirió a la suma relevancia de esta dimensión cuando precisó la vinculación con la clase social de lo que denominó como un “doble rol” de la crítica del período: el de “protector y árbitro cultural”. Esta doble función es la de un “mecenasgo principalmente simbólico”, especialmente conveniente u oportuno para los patricios cuando lo que se registraba cada vez más acentuadamente era la progresiva separación entre literatura y clase dominante.

¹⁸ La reproduce Agustín Sáenz Samaniego en su tesis doctoral sobre *Pedro Goyena y su época*, conservada en la biblioteca central de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Pastormerlo pone a prueba su hipótesis con el caso de Miguel Cané, pero sostiene que podría extenderse a otros críticos del 80 (como Martín García Mérou, Ernesto Quesada, Calixto Oyuela) y, también, “retrocediendo hasta 1870, [a] Pedro Goyena”. Desde nuestro punto de vista, interesa precisar que, en rigor, ese doble rol de “protector y árbitro cultural” se verifica iniciadoramente en el caso de Goyena, y que, además, reconoce en sus artículos a uno de los defensores más programáticos¹⁹.

Esta función de la crítica reviste un claro carácter conservador; pero se trata también de un proceso que puede ser leído a partir de las transformaciones que produce. En otras palabras, la institucionalización de la crítica literaria como garante de justicia es un proceso que se inserta en un marco más amplio, el de los procesos modernizadores de la Argentina en su período de organización nacional. Esto queda en evidencia cuando se atiende a otro artículo de Goyena –de temática distinta pero concurrente–, también de 1870, “La cuestión electoral”.

Allí se plantea una visión de la historia argentina en la que la “pasión enardecida” de la vida política ha quedado en el pasado y en la que “las fuerzas sociales se emplean en la fecunda e incesante labor del progreso” (*Revista Argentina*, tomo VI, 1870: 410). Existe, según Goyena (422), un consenso casi absoluto, aunque, por cierto, tal uniformidad no impide que el autor argumente a favor de sus propias propuestas. Si esta visión tiene elementos comunes con otras de la época, se diría que se adelanta a ciertas inflexiones de la década de 1880. Y esto porque, para Goyena, si la capital en Buenos Aires no puede ser una solución definitiva (424), tampoco representa ningún problema, dado que “La cuestión entre autonomistas y federalistas no tiene ya significación” (422) y “la nacionalidad es ya un hecho y un derecho, contra el cual ningún partido se levanta” (423). En definitiva, para Goyena, la cuestión de la capital no parece representar, hacia 1870, ningún problema futuro. Podría decirse que, así como su campaña en la *Revista Argentina* inaugura una etapa de la crítica que cobrará rasgos más definidos hacia 1880, esta imagen de la Argentina de 1870 anticipa la Argentina de la década siguiente; o mejor: se diría que es el hecho de que la Argentina de 1870 sea, para Goyena, de alguna manera,

¹⁹ Señalar el carácter fundador de la campaña de Goyena no implica, desde luego, dejar de reconocer casos anteriores en los que esta función atribuida a la crítica puede detectarse. Por dar un ejemplo (que retomamos en el capítulo 6), mencionemos la promoción de Juana Manuela Gorriti por parte de Vicente G. Quesada, quien impulsa la publicación de sus obras (*Sueños y realidades*, 1865) (al respecto, véase Batticuore, 2005: 285-288).

la de 1880, lo que permite que pueda llevar adelante su temprana campaña de crítica literaria²⁰.

Incluso la relación podría llevarse más allá, hasta el detalle. Puede vincularse su definición de la crítica literaria con lo que, en ese mismo texto sobre la cuestión electoral, afirma acerca de las necesarias reformas en la “Administración de Justicia” (ahora con mayúscula): que los jueces deben ser inamovibles, que debe garantizarse su idoneidad por medio del juicio de residencia y que su elección no puede ser popular, dado que el pueblo es incapaz de apreciar la ciencia de los jurisperitos (417-418). De la identidad de lo que Goyena espera sea la Justicia con la crítica literaria da testimonio una opinión suya acerca de la poesía de Ricardo Gutiérrez. Allí sostiene que la gente, “poco reflexiva” y carente de “criterio literario ilustrado”, prefiere “todo lo estruendoso o chillón a lo íntimo o profundo”; en otros términos, la gente, por lo general, no prefiere los versos de Ricardo Gutiérrez. Sin embargo, el crítico –como el juez– es aquel que con su saber especializado puede garantizar un cierto orden: “la falta de popularidad de sus versos es algo que no debe preocupar penosamente a Gutiérrez, a quien la crítica dará siempre un lugar muy distinguido entre los argentinos favorecidos por la musa” (*Revista Argentina*, tomo 5, 1869: 325).

Esta visión institucionalizante de la crítica, fundamentalmente conservadora, aunque pensada como una pieza más de las fuerzas modernizadoras de la nación, si bien fundamental, no es la única que se registra en Goyena. Es posible encontrar otras imágenes asociadas a la crítica literaria y su tarea que van más allá del acto de aprobar o censurar, dado que también su labor consistiría en descubrir bellezas y de hacerlo “allí donde la mirada del ojo vulgar no halla nada que le cause admiración”, incluso donde el propio autor no puede ver lo que el crítico revela al aplicar “los procedimientos de la química literaria”. Es lo que Sainte-Beuve señala que ha hecho Taine con Lafontaine, y lo que Navarro Viola habría hecho con Del Campo (*Revista Argentina*, tomo VIII, 1870: 66-67). Pese a su diferencia, en esta nueva forma de entender la función de la crítica se mantiene férreamente la distancia entre el crítico y el público; esa separación, en las últimas décadas del siglo XIX, justamente cuando crece y se diversifica el público lector –producto del fortalecimiento del sistema educativo, la implementación de las campañas

²⁰ La federalización de Buenos Aires seguiría siendo un tema de interés para Goyena; en 1896, Groussac dio a conocer póstumamente un fragmento de un texto que aquel había escrito, en 1891, sobre la cuestión (*La Biblioteca*, año I, tomo I, julio de 1896: 194-212).

de alfabetización y del fuerte desarrollo de la prensa— fue en buena medida constitutivo del discurso de la crítica literaria.

Hay todavía otro texto de Goyena clave sobre la cuestión que examinamos, una discusión precisamente acerca de qué es y para qué sirve la crítica literaria. En un folletín de *La Nación*, sin firma, alguien a quien Goyena identifica con José Mármol (cuya autoría, al mismo tiempo, Goyena juega a negar, al atribuirle al poeta romántico unos rasgos mejores que los que el fondo de la ironía deja entrever) ha escrito que se trataba de la actividad “más inferior del espíritu humano”, “luz de refracción”, limitada a señalar “los defectos sin crear las bellezas que deben reemplazarlos”, en definitiva, un mero “trabajo de destrucción” (cit. por Goyena, en “Crítica literaria. De cómo el señor D. José Mármol no es el folletinista XX de *La Nación*”, *Revista Argentina*, tomo 8, 1870: 82). Goyena intenta la refutación minuciosa; argumenta que nadie inventa de la nada y que, por tanto, no existe diferencia entre el talento inventivo y el talento crítico (85); rechaza la asimilación de la crítica a la sátira, dado que hacer la crítica de un libro sería analizarlo para “indicar el objeto adonde y el espíritu de donde se deriva” (86), y que, incluso cuando su labor se limita a la parte negativa, no deja de ser un aporte positivo (88). El pasaje se resuelve en una síntesis de lo que Goyena formula como otra “misión” de la crítica: “mostrar el espíritu, el alma del escritor con su luz y su sombra [...]; mostrarle en su relación al desenvolvimiento y la aplicación de esas grandes ideas de lo verdadero, de lo bello y de lo bueno [...]” (85). En suma, además del rol fundamental de “protector y árbitro cultural”, en Goyena también se verifica una figuración de la tarea de la crítica en términos de interpretación o conocimiento²¹.

1.2.1.3. Goyena en el 80 y a comienzos del siglo XX

Hacia el 80, cuando escriben Martín García Mérou, Paul Groussac, Calixto Oyuela, Ernesto Quesada, esto es, las figuras más representativas de la emergente crítica literaria de fin de siglo, ¿cuál es el lugar de Goyena, de aquel que ha anticipado, hacia

²¹ Sobresalen, en la serie crítica que analizamos, la atención brindada preferentemente a los poetas, en especial a cuatro, José Mármol, Ricardo Gutiérrez, Esteban Echeverría y Juan María Gutiérrez, cuyas composiciones son puestas en relación más de una vez. Forman una suerte de sistema poético en el que la particularidad de uno queda definida por la de los otros. A diferencia de lo sostenido por Mármol en el prólogo a las *Poesías* de Estanislao del Campo —que el tiempo (heroico) de la poesía ha quedado atrás—, Goyena reivindica la variedad. Ahora bien, de toda la serie, la que resulta más compleja y, por eso, más interesante, es su valoración de un tipo particular de poesía: la gauchesca. Sobre este último punto, véase más adelante el capítulo 4.

1870, los modos de esa crítica? ¿Cuáles son sus principales intervenciones? Por lo pronto, Goyena no volverá a intentar una campaña –esto es, una práctica llevada adelante con regularidad– vinculada a la crítica literaria. Esa continuidad podría observarse en su defensa del catolicismo frente a la modernización del gobierno roquista, ya sea como orador en la Cámara de Diputados de la Nación o como publicista en el diario católico *La Unión*²².

Por lo demás, datan de 1882-1883 sus opiniones literarias más recordadas. Nos referimos a las que configuran otra polémica, esta vez con Eugenio Cambaceres, a propósito de *Pot-pourri. Silbidos de un vago*. No nos detendremos en detalle en los puntos que se discuten en las cartas, que uno escribe desde Buenos Aires y otro desde París, publicadas en *La Unión* y en *El Diario*; más bien nos interesa aquí observar la manera en que el perfil de Goyena como crítico de literatura, forjado hacia 1870, cumple un rol central no solo en este episodio, sino también en la propia tradición que la crítica iba construyendo para sí. Escribe Goyena, el 11 de noviembre de 1882:

[...] el autor de *Pot-pourri*, apenas impreso el libro, ha emprendido un viaje a Europa; de manera que si hubiera habido aquí algún Sainte-Beuve empeñado en darle consejos, le habría contestado: bueno, señor, no siga, cállese; me voy lejos, muy lejos; no me diga que viaje porque me embarco en este momento. Y después de darse gusto a sí mismo, habría complacido aun que tardíamente al literato regañón. Sainte-Beuve, naturalmente, habría preferido el viaje sin el libro (*La Unión*, 11 de noviembre de 1882: 1).

Leyendo este pasaje, se recuerda el artículo en que Goyena ha defendido, frente a José Mármol, la crítica literaria; se recuerda su papel en esa polémica en los términos en que luego lo referirá Paul Groussac: Goyena como alguien que se toma “muy a lo serio su discutida investidura” (1972 [1919]: 76). En efecto, en esta reseña de *Pot-pourri* apenas si disimula su pretendida identificación con Sainte-Beuve. Le reprocha a Cambaceres haberle sacado el cuerpo a su texto, que no haya comparecido ante el tribunal de la crítica; de todos modos, la opinión se suaviza: los juicios quieren ser consejos. Pero Goyena también anticipa lo que efectivamente sucederá; el escritor terminará por comparecer. La respuesta de Cambaceres llega el 31 de enero de 1883, y le devuelve con ironía su imagen; bajo la apariencia del elogio, llama la atención sobre las pretensiones

²² Algunos de sus principales textos de la época, si incurren en la crítica literaria, lo hacen en el marco de la defensa del catolicismo (“El padre Esquiú orador”, *Revista argentina*, segunda época, tomo I, 1880: 437-471; [sin firma; atribuido por Sáenz Samaniego] “Sarmiento subalterno”, *La Unión*, 27 de julio de 1883: 1; “Don Félix Frías”, 1884).

de Goyena: “Puede decirse de usted con plena y entera justicia que es, en literatura, el Fétis²³ de su generación” (*El Diario*, 31 de enero de 1883).

La polémica se fundamenta, por cierto, en posiciones distintas acerca de la literatura, pero no de forma exclusiva; en la propia novela de Cambaceres, un retrato de Goyena pudo haber sido el desencadenante. Se trata de una digresión que el narrador utiliza para explicar su propia actitud acomodaticia con un pasajero del tren en el que viaja:

¿Por qué, muerto Juan María Gutiérrez, Pedro Goyena es el *causeur* más agradable del país?

Voy a revelar a Uds. el secreto.

En cualquiera parte donde Goyena esté, hace lo que la temperatura: se equilibra según el grado de calor intelectual que se encuentra, estudia a su público, lo cala, le toma el peso, busca la dominante y afina su órgano al diapasón común (Cambaceres, 1882: 186-187).

No solo interesa la descripción de la capacidad de Goyena para hablar de arte, de política, de comercio, de moda, según quien sea su interlocutor, y de seducir a los hombres “como los diamantes a las mujeres”, semblanza que, sin ser resueltamente negativa, es decididamente irónica. Es la pregunta con la que se abre el pasaje el elemento que se revela más significativo. La referencia trata a Juan María Gutiérrez y a Goyena de *causeurs*, no de críticos, pero la reducción de la serie, además del propio vínculo entre la crítica y el género de la *causerie* vía Sainte-Beuve, resulta elocuente.

Será Martín García Mérou, quien, para legitimarse a sí mismo como otro eslabón de la cadena, insistirá con el lazo entre uno y otro nombre –ya trenzado por los propios protagonistas en 1870–, al sostener, en sus *Confidencias literarias*, que nadie había querido recoger “la herencia gloriosa de don Juan María Gutiérrez y de Pedro Goyena” (1894b: 14). Son los contornos de una tradición que empieza a esbozarse.

1.2.2. García Mérou en *El Álbum del Hogar* (1879)

1.2.2.1. Una segunda campaña fundadora: prensa y polémica

La de García Mérou, bajo el seudónimo Juan Santos y con el título de “Palmetazos”, publicada en 1879 en *El Álbum del Hogar* (revista dirigida por Gervasio

²³ Se refiere a François Joseph Fétis (1784-1871), influyente crítico (musical) de origen belga.

Méndez y destinada principalmente al público femenino), es la segunda campaña que puede considerarse fundadora de la crítica literaria del período estudiado. Se trata, como en el caso de la llevada adelante por Goyena, de una serie de textos que, a pesar de su vida efímera, ocuparía un lugar muy significativo en esta historia de una incipiente crítica literaria que comenzaba a conformarse. Los “Palmetazos” de Juan Santos se publicaron regularmente a lo largo de dos meses, desde el 4 de mayo (año 1, n° 44), en que se presentó la sección, hasta 29 de junio de 1879 (año 1, n° 52)²⁴.

Comparte algunas características con la campaña de Goyena, pero también tiene características disímiles. En primer lugar, se destaca el hecho de que la campaña de Juan Santos es vista por sus contemporáneos en su continuidad con la emprendida por Goyena. Esa idea se desprende, por ejemplo, de un texto que publicó en *La Tribuna* Enrique García Mérou, en defensa de su hermano, y en que traía a colación la campaña de Goyena y reflexionaba acerca del no cumplimiento de lo que este había pensado:

En un momento de aparente resurrección para las letras argentinas, un crítico de singular talento, nutrido en las más puras fuentes literarias, inauguró entre nosotros la crítica de los contemporáneos, en una serie de artículos que han quedado sin rivales. La efervescencia pasó; las exigencias de la vida absorbieron la atención de los que provocaban el renacimiento del arte, y no se ha establecido aún esa ‘administración de justicia literaria bien organizada’, que nos prometía aquel crítico, hoy uno de los más distinguidos abogados de Buenos Aires. Y sin embargo, la crítica es una necesidad de la época moderna, y se hace sentir con mayor fuerza en los pueblos nuevos que en las viejas sociedades (*La Tribuna*, 20 de julio de 1879).

Si Martín García Mérou había hecho esfuerzos legítimos para construir una crítica literaria nacional, como sugería su hermano, y, con esto, no hacía sino seguir la huella de Goyena, al mismo tiempo son notorias las diferencias entre una campaña crítica y otra. Ante todo, la idea de que, a pesar de ser periodística, la de Goyena seguían dependiendo de la publicación de libros. Como ha afirmado Pastormerlo (2006: 11), el carácter fallido de la campaña de Goyena se habría debido a la producción insuficiente de textos literarios; es por eso, sostiene Pastormerlo, que la crítica debió dedicarse a los estudios históricos y solo en la década siguiente encontraría sus condiciones de posibilidad la crítica en forma de reseña. En efecto, el volumen publicado de literatura aumenta en la

²⁴ En rigor, el último artículo titulado “Palmetazos” se publicó el 13 de julio de 1879 (año 2, n° 2), pero en él se abandona el característico tono polémico; esta última entrega, dedicada a exaltar la composición “Oda a Dios” (escrita por Benigno C. Díaz y premiada en el concurso del Colegio Nacional) está escrita como una “pequeña ofrenda en el altar de la amistad”. Aún se publicaron otros dos artículos firmados por Juan Santos (ambos dedicados a *Hojas al viento*, de Carlos Guido y Spano), pero sin el título de la sección (año 2, n° 6, 10 de agosto de 1879 y n° 9, 31 de agosto de 1879).

década de 1880, respecto de la década anterior, y eso hace que comiencen a proliferar las reseñas, por ejemplo, las que atenderemos en el próximo capítulo, referidas a la emergencia de la novela y la polémica en torno al naturalismo. Pero la campaña de Juan Santos no solo se favorece de esa mayor producción literaria, sino también de la circulación de esa producción en la prensa. En efecto, la columna “Palmetazos” está pensada como crítica de revistas, antes que de libros. Se lee en la presentación de la sección, escrita en formato de carta al director de *El Álbum del Hogar*:

[...] le enviaré artículos semanales, en cada uno de los cuales criticaré el número anterior del *Álbum*. Mi trabajo no llenaría enteramente su objeto si se encerrara en los límites de su semanario, por lo que pretende ocuparme y examinar a la luz del mismo criterio, otras publicaciones literarias que en esta ciudad aparecen (año 1, nº 44, 4 de mayo de 1879: 345).

Otra diferencia tiene que ver con la actitud y el tono. A pesar de que García Mérou presente su sección como una que busca la “crítica imparcial”, y que justifica el uso del seudónimo “para no tener consideraciones de amistad”, no para “herir protegido por el incógnito”, el título es suficientemente expresivo: “Palmetazos”. De eso se trata, en rigor, como lo recordará en sus *Recuerdos literarios*: “Le propuse [a Méndez] redactar una sección de crítica ligera, que, vapuleando semanalmente a los viejos y jóvenes literatos, despertara el interés y provocara la réplica de los damnificados” (1973 [1891]: 77). Es por eso que, si bien la escritura de Goyena estuvo marcada por el ejercicio de la discusión (con José Mármol, con Eduardo Wilde, por ejemplo), al mismo tiempo fuera otro el tono y los propósitos de sus reseñas en la *Revista Argentina*.

García Mérou persigue, de entrada, la polémica. Aunque no con todos discute de la misma manera, y no siempre quiere discutir con todos. Más allá de las múltiples contestaciones que pueden rastrearse (tanto en las páginas de *El Álbum del Hogar* como en otras revistas, y también en diarios) son fundamentalmente dos las polémicas en las que se involucra. Por un lado, con Cástulo Venteveo, seudónimo de Luis T. Pintos, director de *La Ondina del Plata* –otra publicación clave en el circuito de la prensa femenina de la época²⁵–, en cuyas páginas aparece la sección que comienza como una

²⁵ Según María Vicens, es posible reconocer en los periódicos vinculados con la prensa femenina “tres rasgos básicos a partir de los cuales se autodefinieron y relacionaron entre sí: todos se dirigieron específicamente a las lectoras y buscaron atraerlas a través de secciones que alternaban temas “frívolos” (modas, variedades y crónicas sociales) y “serios”, centrados en los derechos y deberes de las mujeres; todos postularon como objetivo principal ilustrar a la mujer y promover su valoración social; y todos ellos

enrevesada parodia de la de Santos: “Chaguarazos”²⁶. Por otro lado, José Nicolás Matienzo, que le contesta desde las páginas de *El Álbum del Hogar*, y que tendrá un defensor en Rodolfo Rivarola, desde la *Revista Literaria. Órgano del “Círculo Científico Literario”*.

En estas polémicas que atraviesan distintos órganos periodísticos, se discuten – como veremos enseguida– cuestiones que son centrales para la emergente crítica literaria del período. Aunque, desde ya, lo que las atraviesan es también –y a veces fundamentalmente– el orgullo herido por las “alegres zafaduras” que expresaba Juan Santos o que le devolvían aquellos con quienes polemizaba y que también hacían exacerbar al autor de los “Palmetazos”. De hecho, esas “alegres zafaduras” (términos que utiliza en sus *Recuerdos literarios* (1973 [1891]: 77) en ocasiones son bastante menos alegres y sí más bien acres o mordaces. Arremetía García Mérou:

Sentimos no tener a mano en este instante otras composiciones de Salvador Mario para probarle palpable e indiscutiblemente que es una nulidad disfrazada de poeta [...].

[...] no tiene ni siquiera el mérito de la originalidad ni del arte, aunque este sea prostituido.

[...] Lo compadecemos con la lástima que inspira un enfermo literario desahuciado. (*El Álbum del Hogar*, año 1, n° 46, 18 de mayo de 1879: 363)

1.2.2.2. Modos cruzados de ejercer la crítica

Más allá de todas esas diversas opiniones, o ataques, también se discute acerca de los modos de ejercer la crítica. Hemos visto que Juan Santos/García Mérou se presentaba

se ofrecieron como un *espacio de publicación y promoción* para las escritoras de la época, excediendo las fronteras nacionales (2021: 23-24; cursivas del original).

²⁶ La primera entrega lleva el título “La magia negra y la crítica literaria”. Allí cuenta la historia del “poeta nigromántico” Miguelito Guedejas (Martín García Mérou), a quien el espíritu de Soliman bautiza Juan Santos y lo convierte en mesías, empresa que se ve perjudicada por el espíritu perverso de Góngora. De allí que otro espíritu le encargue a Cástulo Venteveo el ser “fiscalizador” de la tarea de Juan Santos.

Por otro lado, cabe destacar que este segundo espíritu es el de una mujer. Dice Venteveo: “Su saludo fue el de una mujer enamorada, y casi estaría por asegurar, que en su mirada centenaria centelleaba la pasión”. Luego dirá: “Dentro de mi cerebro, parecía haber un ejército de mujeres que hablaban y discutían. El monólogo era vivaz, bullicioso y prolongado”. Esta y otras indicaciones al respecto sobresalen tanto más cuanto que el primer espíritu, al hablarle a Miguelito Guedejas/García Mérou, se detenía en su carácter masculino: “Un último consejo. Suprimir vuestro nombre. Aunque sois naturalmente varonil, cuadra más la máscara a vuestro carácter. Así nada perderéis” (*La Ondina del Plata*, año 5, n° 19, 11 de mayo de 1879: 225-226).

Sobre la cuestión de la autoría femenina y la crítica literaria, central en este caso en la medida en que tanto *El Álbum del Hogar* como *La Ondina del Plata* son revistas en que las mujeres son protagonistas, y que se dirigen especialmente a ellas, nos referiremos más adelante (y entonces convendrá recordar lo mencionado en esta nota).

como un crítico imparcial sin por eso abandonar un tono más acorde con el título de la sección. En relación con esto, la cuestión de la crítica metódica, reposada, o por el contrario de la crítica ligera, es un tema que en las polémicas se trae a un primer plano. Cástulo Venteveo, el 18 de mayo de 1879, le recrimina:

El método de que te vales en tus investigaciones críticas, es pésimo en grado superlativo. Más propiamente dicho: careces de método. Eres una máquina que se mueve por una fuerza que se desconoce a sí misma. Eres un papagayo. Imitas sin conciencia.

[...] Cuando se desea abrir opinión sobre un autor, sea prosista, sea poeta, lo primero aconsejado por el sentido común es el muñirse de todos sus principales trabajos. Estudiados estos detenidamente con arreglo a las leyes del Código literario, el crítico puede ya emitir su opinión, acertada o no, pero reflexiva, concienzuda siempre. Tú no lo has entendido así. Has creído que se podía juzgar de las aptitudes literarias y de la capacidad artística, leyendo una sola composición (*La Ondina del Plata*, año 5, n° 20: 239).

Venteveo volverá a expresar opiniones semejantes. Por ejemplo, cuando le discuta el modo de abordar la literatura fantástica, al plantearle a García Mérou una serie de grandes preguntas que sería necesario responder previamente a emitir un juicio sobre algún autor determinado²⁷. O, también, en sus últimas entregas de los “Chaguarazos”, cuando, ante la falta de respuesta de García Mérou, Venteveo intente avanzar en lo que denomina una “teoría” sobre el plagio (año 5, n° 25, 22 junio de 1879: 299).

Hay otra observación de Venteveo en la que queremos detenernos, que resulta particularmente significativa, aunque en rigor no exactamente por los motivos que el propio Venteveo esgrime:

Vienen después en tus *Palmetazos*, un cortejo de damas, verdaderas unas, *fabricadas* otras.

Rehúsas criticarlas, y les ofreces en cambio, un cartucho de caramelos. Libreme Dios de acusar tu exquisita galantería. Podías haber indicado defectos, señalado bellezas, en estilo culto; pero quizá temiste que no lo fuera tanto como para tratar con damas. Cuando se frecuenta la sociedad de las tabernas, se llega a experimentar miedo de penetrar en una sala (*La Ondina del Plata*, año 5, n° 21, 25 de mayo de 1879: 251; cursiva del original).

²⁷ “Viéndote en la necesidad de juzgar cuentos fantásticos, la ocasión no podía ser más oportuna para estudiar el género y sus especies, deduciendo reglas generales para la producción de los mismos. ¿Conviene a nuestra naciente Literatura este género de obras? Resuelto este punto ¿qué condiciones debe revestir? ¿qué sendas deben seguirse? O si quieres: dada la existencia de lo que puede llamarse escuela de cuentistas, compuesta principalmente de Hoffman, Anderson, Grimm, Poe, Hawthorne, Gautier, Dickens, Verne, Mayne-Reid, Laboulaye, etc., averiguar cuál de estos se acerca más a esa regla tan admitida hoy de instruir deleitando; y una vez resuelta la incógnita del problema, presentar como modelo a Juan o a Pedro” (*La Ondina del Plata*, año 5, n° 21, 25 de mayo de 1879: 252).

En este pasaje Venteveo está haciendo referencia a la primera entrega de los “Palmetazos”, en que Juan Santos había escrito:

El elemento femenino tiene dignos representantes en *El Álbum del Hogar* y si no se considerara como una galantería extemporánea, diríamos que, comparativamente, sus producciones aventajan en mucho a los otros trabajos literarios.

La señora Pelliza de Sagasta, es de sus más distinguidas colaboradoras, y una manifestación brillante del talento femenino de nuestra patria.

Su artículo “Las hojas de un libro”, tiene partes bellas, y aunque no da materia para una crítica severa, pueden reprochársele algunas repeticiones y adjetivos mal empleados que deben ser enteramente proscritos de un trabajo de ese género.

Nos complacemos en felicitar a la autora, lo mismo que a Carmen, Tijerita, Ángela Dolores y Luciérnaga, cuya sección es intachable, y cuya charla chispeante deja adivinar, más frecuentemente de lo que ellas lo creen, sentimientos de poeta y corazones de ángel!...

Pero ahora entramos en lo serio de nuestro trabajo. (El Álbum del Hogar, año 1, n° 44, 4 de mayo de 1879: 345; cursivas añadidas)

No es necesario anotar con prolijidad los lugares comunes en torno al género sexual que aparecen en este fragmento de Juan Santos, tópicos que, por otra parte, estaban presentes en el mismo señalamiento de Venteveo. Pero, en todo caso, aquello en lo que permiten reflexionar estas citas es en el modo en que García Mérou/Juan Santos enjuicia (o deja de hacerlo) la literatura escrita por mujeres en sus “Palmetazos”. Sería errado sostener que Juan Santos excluye por completo de su crítica a las escritoras (en ese mismo número del 4 de mayo elogiará más abajo la composición “Cruz de brillantes”, de Matilde Elena Wuili [seudónimo de Raymunda Torres Quiroga²⁸]), pero sí es acertado considerar que ocupan un lugar marcadamente acotado.

Si en un momento determinado García Mérou deja de responderle a Venteveo, es porque se encuentra entusiasmado discutiendo con Matienzo. La relación es opuesta y simétrica. García Mérou se comporta con Venteveo como Matienzo lo hace con García Mérou. En palabras de Rivarola: “Matienzo ha sacado el cuerpo al embate de Juan Santos, dejando que los nerviosos gritos de este se perdieran en el vacío” (*Revista literaria. Órgano del “Círculo Científico Literario”,* año 1, n° 5, 6 de julio de 1879: 76). Y, se diría, es también opuesta y simétrica la reivindicación que se hace sobre el modo de practicar la crítica por parte de García Mérou. Frente a Venteveo, que le exige un “Código

²⁸ Luciérnaga, a quien mencionaba García Mérou en aquel pasaje con que presentaba la sección “Palmetazos”, fue otro de los seudónimos utilizados por esta autora.

literario”, García Mérou inclina sus “Palmetazos” hacia la socarronería y parece olvidarse de la idea de imparcialidad con que había presentado su sección:

[...] La crítica no es un fiscal encargado de contar las comas en las producciones literarias, ni de excomulgar, en nombre de reglas estrechas, las manifestaciones del talento: su misión consiste en analizar la obra, en descubrir todo lo que contiene, en explicarla por la vida del autor y las circunstancias que la inspiraron. Solo partiendo de estos datos, puede hacerse la crítica positiva de un libro. Lo demás es crítica ve[n]gativa, es Voltaire llamando *bárbaro* a Shakespeare, es Moratin expurgando Hamlet sin entenderlo.

Me dirá V. que si esto es así mis *Palmetazos* no son críticos?

Efectivamente, son palmetazos! (*El Álbum del Hogar*, año 1, nº 49, 8 junio de 1879: 388).

En realidad, García Mérou oscila –con fines polémicos– entre la supuesta solidez o liviandad de su campaña crítica. Otro tanto, de hecho, hará años después en sus *Recuerdos literarios*. Por un lado, se apresurará a reconocer que “aquella crítica era infantil, mediocre y pasaba frecuentemente del objeto que [...] [se] había propuesto al emprenderla”, y, por el otro, no dejará de escribir que aquellas opiniones “reposaban en sólidas bases y tenían serios fundamentos” (1973 [1891]: 77 y 103).

1.2.2.3. Entre la opinión pública y la privada

Si los *Recuerdos literarios* continuaban aquella oscilación que se producía en *El Álbum del Hogar*, y parecerían ser, en ese sentido, fiel a lo recordado, no podría decirse otro tanto con respecto a la cuestión del seudónimo con el que firmaba sus *Palmetazos*. Escribe García Mérou, en 1891:

Pero lo más curioso de todo es que nadie sospechaba quién era el autor de aquellas alegres zafaduras, y las atribuían a todo el mundo menos al verdadero causante del daño. Navarro Viola, que fue injustamente maltratado en aquella primera carga de caballería, fue el único que no tomó trágicamente la aventura, y me escribió, ignorando mi nombre, una amable tarjeta en que agradecía mis observaciones y me brindaba su amistad (1973 [1891]: 77).

Cuando se leen los textos de la campaña crítica, y las respuestas que suscitó, se percibe que en realidad sucedía todo lo contrario: nadie parecía ignorar que detrás de Juan Santos se encontraba Martín García Mérou. Al comenzar la publicación de los *Palmetazos*, es verdad que el autor era desconocido y que hubo quien identificó a Juan Santos con Rafael

Obligado (identificación que rápidamente fue desmentida). Pero, en todo caso, luego, con el correr de los números y de las polémicas, nadie dudaba de la identidad de la firma.

Cuando Enrique García Mérou escribe su artículo en *La Tribuna*, afirma: “[...] *Juan Santos*, con quien me ligan vínculos que para nadie son un misterio [...]” (19 de julio de 1879). Desde la *Revista Literaria*, “El Bachiller, *Lesmes Cobarrubias y Tocata*” (seudónimo de Benigno B. Lugones) encabezó su “Epístola amigable...” (que en realidad no lo era) con estos términos: “Señores D. Martín García Mérou y D. Juan Santos, dos personas distintas y un solo necio verdadero” (*Revista literaria*, año 1, n° 7, 20 julio de 1879: 106). Ya Cástulo Venteveo, en *La Ondina del Plata*, había identificado “al autor de *Bruto* [poema de García Mérou aparecido en el n° 44 de *El Álbum del Hogar*] o sea a *Juan Santos*” (*La Ondina del Plata*, año 5, n° 22,1 junio de 1879: 263)²⁹. Finalmente, el propio Juan Santos le escribe a Matienzo, en el fragor de la polémica: “V. mejor que nadie sabe mi nombre y tan no me importa que lo sepa, que lo autorizo a que lo revele en la próxima rabieta” (*El Álbum del Hogar*, año 1, n° 51, 22 de junio de 1879: 402).

El verdadero nombre del autor de Juan Santos pudo haberse demorado unas semanas en revelarse, pero terminó siendo conocido por aquellos involucrados en los distintos textos intercambiados. Y es que, en esta dinámica que se produce entre publicaciones, se reconocen los límites estrechos del ambiente intelectual y literario de la época. Justamente por esa estrechez habría sido necesario el seudónimo; pero al mismo tiempo por tal motivo el anonimato se vio rápidamente vulnerado. En algunos casos, el nombre de García Mérou se imprimía junto con el de Santos; en otras ocasiones primaba una alusión más o menos velada a la verdadera identidad.

Reconocido García Mérou como el autor de los *Palmetazos*, aquellos con quienes discutía buscaron movilizar como argumento el hecho de que el crítico que tales opiniones emitía no era sino un joven inexperto (por ejemplo, Rivarola, en *Revista Literaria*, año 1, n° 5, 6 de julio de 1879: 75; Venteveo, en *La Ondina del Plata*, año 5, n° 21, 25 de mayo de 1879: 252). Y es que, como se lee en una entrega de “Crónica de la semana” de *El*

²⁹ En el número anterior, Venteveo ya había señalado esa identidad al ironizar acerca del hecho de que Juan Santos había hecho la crítica de un poema de García Mérou: “Entendámonos. Nuestro público vocinglero designa a *Santos* como autor de esa prosa rimada y *Santos* hace su crítica. ¿Será en efecto el crítico, el criticado? Esto se va pareciendo, amigo mío, a una ecuación de 4° grado. No es de suponerse que tú mismo reconozcas los defectos de tu prosa y de aquí surge la idea de que en tus *Palmetazos* colaboran varios. Esta presunción se robustece estudiando el estilo de las diversas críticas firmadas bajo este pseudónimo, que en definitiva no será más, si la presunción es exacta, que la razón social de una sociedad colectiva. Pero ¿quiénes son los socios? En el Registro del Tribunal de Comercio, no aparece registrada la escritura social. Han infringido el artículo 387 del Código, y como las mercancías con que trafican no han pasado por las Aduanas del sentido común, hay que perseguirlos como contrabandistas” (*La Ondina del Plata*, año 5, n° 21, 25 de mayo de 1879: 251).

Álbum del Hogar (año 1, n° 46, 18 de mayo de 1879: 368), García Mérou era un “niño” que contaba apenas con “16 años”. El precoz crítico no dejaría de defenderse de estas acusaciones, pero no de manera directa, dado que tampoco quería revelar abiertamente su identidad. Así, escribe que Navarro Viola no tenía, por la falta de arte de uno de sus sonetos, la excusa de ser un principiante –dado que hacía ya más de seis años que escribía–. Y agregaba un argumento que le permitía, indirectamente, legitimarse a sí mismo: “No queremos establecer comparaciones pero recordamos ahora que Víctor Hugo escribió *Bug-Jargal* a los 16 años y sus más bellas odas a los 17; que Alfredo de Musset escribió *Rolla* a los veinte, y Gautier, *Albertus* a la misma edad” (*El Álbum del Hogar*, año 1, n° 48, 1 de junio de 1879: 379).

Esta cuestión del seudónimo, que esconde y revela el nombre verdadero, pone en evidencia un rasgo característico de la crítica del 80, que deriva del carácter incipiente de un mercado cultural y literario del momento. La opinión crítica, pública, se forma en una relación estrecha con la opinión privada; o mejor, si la práctica de la crítica es una práctica del juicio público, en la época le costaba distinguirse o despegarse del juicio privado. En sintonía con este aspecto, Sergio Pastormerlo (2001) escribió que entonces la crítica se trataba de “una práctica que, definida en términos de sección periodística, pertenece tanto a la página literaria o cultural como a la página de sociales. Es bien sabido que la crítica aún suele escribirse alrededor de 1880 bajo la forma de cartas personales que, sin embargo, están destinadas a la publicación”.

En el caso que aquí nos ocupa, no tenemos cartas personales, sino ensayos, columnas, artículos, firmados con seudónimo (Juan Santos, Cástulo Venteveo, *Lesmes Cobarrubias* y *Tocata*) o con nombre propio (Enrique García Mérou, Rodolfo Rivarola, Juan Nicolás Matienzo). Sin embargo, aunque algunos de esos textos estén probando o inaugurando nuevas secciones periodísticas, que van precisamente en busca de una mayor especificidad para la crítica literaria, la página de sociales continúa asomándose. Por un lado, se verifica aquello que se lee en las páginas de *El Nacional*: “Por cada crítico serio hay veinte o treinta o cien buenos amigos que todo lo encuentran excelente, brillante, inmortal” (citado en *El Álbum del Hogar*, año 1, n° 45, 11 de mayo de 1879: 360); es decir, que la crítica busca desligarse de la lógica (privada) de la amistad. Pero, por el otro, lo que se observa es que esa lógica no deja de estar presente a cada paso.

Cuando se desvincule a Rafael Obligado de la sección, en *El Álbum del Hogar* se podrá leer que son injustos los ataques que se le dirigen a “este amigo” (año 1, n° 47, 25 de mayo de 1879: 376). Y Juan Santos, haciendo la crítica de Rodolfo Rivarola, escribirá:

“Rogamos pues a *nuestro amigo*, que trabaje, porque su ausencia de las letras es ya larga y se deja sentir demasiado” (año 1, nº 47, 25 de mayo de 1879: 372; cursivas añadidas). Unas páginas antes el mismo Juan Santos había criticado en *Venteveo* el afán por revelar nombres propios, y se refería a una posible “broma de amigo”, que, en el pasaje, se entiende que García Mérou no considera legítima. Porque se trata, claro, no solo de quiénes son amigos, sino también de quiénes no lo son; se lee: “Pero lo más chistoso es, que Cástulo toma a una personalidad literaria por su cuenta, y sin ton ni son (*quizá como una broma de amigo*) se entretiene en calumniarla, llegando hasta dar su nombre con pelos y señales” (año 1, nº 47, 25 de mayo de 1879: 370; cursivas del original).

Refiriéndose a los *Palmetazos*, Oscar Blanco ha escrito con acierto que el seudónimo con que García Mérou emitía opiniones “debe entenderse [...] como resguardo de una probable acusación de traidor” (2006: 458)³⁰. No obstante, como ya vimos, el seudónimo era fácilmente descifrable, no impedía que el nombre propio apareciera mencionado o aludido, y, entonces, la acusación de traidor podía ser, a pesar de todo, hecha. En efecto, es eso lo que puede leerse en el siguiente pasaje dirigido a Juan Santos por Cástulo *Venteveo*:

Si en tu juicio ha entrado en algo la consideración del carácter de la publicación *El Álbum*, que por estar dedicada a las familias no admite composiciones impregnadas de miasmas sociales, tu deber fue callar en público y hablar en privado. Un consejo amistoso al Director hubiera evitado la repetición del hecho en lo sucesivo, y si el mal no podía repararse, se le disminuiría a lo menos, no despertando la atención pública sobre lo que no ha podido pasar desapercibido para muchos (*La Ondina del Plata*, año 5, nº 22, 1 de junio de 1879: 263).

Por supuesto, no todas las voces piensan que lo privado debería seguir siéndolo. En defensa de su hermano —y en defensa de la crítica—, Enrique García Mérou precisamente encomia, de la campaña de Juan Santos, que haya puesto a la luz de la opinión pública lo que de otro modo quedaría velado:

³⁰ Por otro lado, a continuación, Blanco sostiene: “Y mucho más interesante es comprobar que utiliza este mismo recurso para producir por encargo del diario para el que escribía, folletines de bandidos, al estilo de los de Eduardo Gutiérrez. Podía escribir folletines pero no leerlos en tanto que crítico” (2006: 458). Creemos que esta afirmación no se sostiene documentalmente. En sus *Recuerdos literarios*, García Mérou menciona, al finalizar el capítulo, que Juan Santos “debía reaparecer poco después como redactor de los folletines de *La Nación*” (1973 [1891]: 79). Y, ciertamente, así sucedió. Pero los folletines, si incurrían en temas ajenos a la crítica (véase el del 29 de enero de 1880), no tenían nada que ver con los folletines de bandidos. (Para otros textos de Juan Santos en *La Nación*, puede consultarse Fondo Nacional de las Artes [1968]).

¿Qué ha hecho *Juan Santos* sino escribir públicamente y con nobleza, callando su nombre, pero revelándolo a los ofendidos, lo que dicen los unos de los otros, casi todos los jóvenes literatos, como mucha menor lealtad? ¿Quién que tenga alguna experiencia de la vida, preferirá el acento tímido de la alabanza impensada, al lenguaje rudo de la verdad, o un del sentimiento y de la pasión? ¿Qué importa que un crítico se apasione y se equivoque a veces, si el público lo escucha y está ahí para juzgarlo? [...] El hombre debe domar sus pasiones, pero no cubrirlas con ceniza para que vivan escondidas (*La Tribuna*, 20 de julio de 1879).

1.3. Los ámbitos de la crítica: prensa, universidad, escuela

En los estudios acerca de la historia de la crítica literaria, la distinción entre una crítica periodística y otra académica es frecuente. Y, como hemos visto en la introducción a partir de las reflexiones teórico-metodológicas de Hohendahl (1982: 14), es necesario partir del hecho de que las dinámicas de una y otra clase de crítica, y las relaciones recíprocas, son contextualmente variables, por lo que se impone el estudio particularizado en cada caso. En nuestro corpus, es la crítica ligada al ámbito periodístico la que predomina, la que señala los rasgos determinantes del período. Con sus particularidades, la campaña de Goyena en la *Revista Argentina* y la de García Mérou en *El Álbum del Hogar*, se escriben, circulan y se alimentan de la lógica de la prensa. Y –como iremos viendo– será también en la prensa donde se escriban y se publiquen la mayor parte de los textos fundamentales de la crítica del período. El segundo capítulo nos permitirá atender a una copiosa producción de reseñas publicadas a propósito de la emergencia de la novela y el debate en torno al naturalismo en la década de 1880; el tercero nos permitirá ocuparnos no solo de la discusión sobre el modernismo, sino de la forma en que, en las publicaciones modernistas (y, también, en las contrarias al modernismo), se empiezan a configurar espacios propios para la crítica; el cuarto nos permitirá cruzar un corpus crítico vinculado con la conformación del criollismo y la gauchesca.

Si retomamos la distinción de Hohendahl de que en Alemania se conformó en un momento determinado una crítica periodística que, como profesión, era perfectamente diferente de la académica, habrá que decir que en el caso de la crítica en Argentina en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX tal cosa es por completo inconcebible. La prensa –y no solo en lo que hace a la crítica– es el modo fundamental en que se produce literatura en el siglo XIX – y aún comienzos del XX– en Argentina, y permeará aquella que se emplace en otros ámbitos. Todos los críticos de la época escriben en la prensa, si bien pueden incurrir en esa tarea en el marco de otros ámbitos. Y aquellos que no son o

no podrían con justeza calificarse como críticos –pero que también escriben, ocasionalmente, textos críticos– lo hacen básicamente en la prensa, gracias a esa mayor elasticidad que admite el ámbito.

Es necesario considerar los formatos, las operaciones, los protocolos. Por un lado, como ya señalamos al introducir el concepto de mercado del juicio crítico, se tiene la impresión –cuando se está en el archivo, revisando páginas y páginas de muy diversos tipos de publicaciones– que la opinión crítica bien podía aparecer casi en cualquier espacio. Pero, por el otro, es necesario atender a la forma en que se desarrollan, progresivamente, las secciones destinadas a la crítica literaria.

Como término de una serie, en la bibliografía suele destacarse *Nosotros* como el más claro índice de la profesionalización de la crítica periodística a comienzos del siglo XX. Esto es lo que sostiene, por ejemplo, Oscar Blanco:

La revista *Nosotros* es el exponente más conspicuo de la nueva crítica. Fundada en 1907 por Alfredo Bianchi (1882-1942) y Roberto Giusti (1887-1978), pasó por distintas épocas hasta 1943. Su finalidad expresa era el análisis de obras contemporáneas, la reseña de espectáculos, el seguimiento de la actualidad cultural, y también la búsqueda, el “descubrimiento” y el apoyo de nuevos “valores” que se trataba de dar a conocer además de aplicarles un juicio que a veces funcionaba como profecía. La encuesta, el panorama y la necrología fueron las formas predominantes en que se dio esta crítica, en donde, de manera nítida, puede percibirse que su preocupación fue la contemporaneidad (2006: 477-478).

La descripción de Blanco es certera y logra captar muchos rasgos de esa revista. Agregaríamos que la crítica de *Nosotros* se caracterizó también no solo por su larga trayectoria, sino por la larga permanencia de algunas secciones –aunque estuvieran sujetas a modificaciones–. Nos referimos a “Letras argentinas”, “Letras españolas”, “Letras francesas”, “Letras italianas”, “Letras catalanas”, “Letras brasileñas”, “Letras americanas”. No todas estas ellas tuvieron la misma continuidad. “Letras catalanas” y “Letras brasileñas” se publicaron en pocos números; en cambio, la extensión en el tiempo de la sección “Letras argentinas” permitió que en ella escribieran –hasta 1922– Roberto Giusti, Álvaro Melián Lafinur, Nicolás Coronado, Alfonso de Laferrère, Julio Irazusta, Julio Noé, Rafael de Diego. Esto no impide que hubiera otras partes dedicadas a comentar libros (“Libros últimos”; “Libros varios”) o que pudiera aparecer un ensayo de crítica literaria, destacado, en la revista. Pero creemos que es ante todo el afianzamiento de

aquellas secciones lo que le da, por encima de todo, un rasgo característico a esta publicación en el proceso de especialización de la crítica.

Existieron publicaciones anteriores que fueron cimentando una sección específica para la crítica de literatura contemporánea: *Ideas* (1903-1905), fundada y dirigida por Manuel Gálvez, dio lugar en sus páginas a las secciones de “Letras argentinas”, “Letras francesas”, “Letras hispanoamericanas”/“Letras españolas”, sin contar con las secciones destinadas al teatro o al comentario sobre revistas³¹. Otra publicación, anterior a *Ideas*, es la modernista *El Mercurio de América* (1898-1900), que albergó las secciones “Letras americanas” (Luis Berisso), “Letras francesas” (Leopoldo Lugones), “Letras españolas”, “Letras italianas” (José Ingenieros), “Letras brasileras” (Ricardo Jaimes Freyre). Por su parte, algunas campañas críticas personales irían logrando cada vez mayor continuidad, como la llevada adelante por Matías Calandrelli desde *El Nacional* entre noviembre de 1898 y diciembre de 1899³².

Este lugar cada vez más específico para la opinión crítica puede rastrearse también en las revistas que tenían a las mujeres como protagonistas, y que a ellas iban dirigidas en primer término. Hemos visto el caso de los “Palmetazos” en *El Álbum del Hogar* y su polémica con *La Ondina del Plata*, pero hay que agregar que puede encontrarse espacio para el ensayo crítico en *La Alborada del Plata* –fundada y dirigida primeramente por Juana Manuela Gorriti– y, también, en el *Búcaro Americano*, en cuyas páginas Clorinda Matto de Turner se encargaría de escribir, entre otras secciones, la de “Bibliografía”.

Más allá de los apartados específicos, cuya progresiva consolidación es índice del proceso de especialización del discurso de la crítica literaria, no debemos olvidar que la opinión crítica fue ocupando espacios y modalidades diversas. Vale la pena atender a un caso particular, el de las revistas ilustradas, que se enmarca en el eje de problemas vinculado con la relación entre crítica y cultura popular, cuyas inflexiones seguiremos atendieron en los próximos capítulos (especialmente en el capítulo 4). Eduardo Romano ha sostenido que estas revistas “renuncian al discurso metatextual” (2004: 17). Geraldine Roger ha discutido esta observación, señalando que “Quizá más que de una renuncia a la crítica –característica atribuida por Eduardo Romano a *Caras y Caretas*–, pueda pensarse en un cambio en sus modalidades, funciones, lenguaje y destinatarios” (2008: 254). En

³¹ En *Ideas*, en la sección “Letras argentinas”, escribieron Juan Pablo Echagüe, L. F. D., Alberto Gerchunoff, Roberto J. Bunge, E. B., Alfredo C. López, Emilio Becher, Manuel Gálvez, Abel Cháneton y Atilio M. Chiappori; en “Letras francesas”, Emilio Becher; en “Letras hispanoamericanas”/“Letras españolas”, Ricardo Rojas.

³² En el capítulo 3 nos detendremos en *El Mercurio de América* y en la campaña crítica de Calandrelli.

efecto, tal como lo analiza Rogers (2008: 253-324), en *Caras y Caretas* se verifica una discusión de libros y autores, por ejemplo, a través de versos satíricos. Pero creemos que allí –en la modalidad– radica una diferencia significativa, que puede plantearse en los términos de Starobinski y Braunrot (1974): la crítica como *gesto* o como *género*³³. A lo que sí renunciaría esta prensa ilustrada, entonces, no es a la crítica –en tanto que, como opinión, admite tomar cuerpo en textualidades bien diversas–, sino a la crítica como “género” o como discurso que tiende a la especialización. Esta precisión puede ajustarse a partir de otra observación del propio Romano, quien más adelante sostiene:

Ese desplazamiento de la crítica en beneficio de la información gráfica y de la ficción, además, coincidía con el surgimiento de revistas intelectuales que, contrariamente, fueron dando importancia cada vez mayor a la crítica literaria frente a la jurídica, histórica, sociológica, etc. (2004: 168).

Pensemos ahora en el ámbito académico. En la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, fundada en 1896, comenzarían a formarse muchos de los críticos que se destacaron en las primeras décadas del siglo XX. Como se ha señalado repetidamente, un hecho fundamental a este respecto es la creación de la cátedra de Literatura Argentina, en 1912, a cargo de Ricardo Rojas, que dará como resultado la publicación de *La literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata* (1917-1922). La publicación de *Nosotros*, en cambio, como ya indicamos, debe ser asociada más bien a la lógica periodística. No obstante, resulta necesario no dejar de enfatizar que *Nosotros* no puede entenderse si no es a partir de la fundación de dicha facultad. Es decir, la crítica se profesionalizaba en sus páginas en estrecha vinculación con la Academia, o posibilitado por ella. Además de la extracción social de sus directores (hijos de inmigrantes, incipiente clase media), su formación en el ámbito de la Facultad de Filosofía y Letras es un rasgo definitorio de la revista y de la práctica crítica que promueve. Esto, que puede sostenerse en términos generales (Delgado, 2006: 261), también puede verse condensado, expresado explícitamente, en “Aristarco y ellos”, un artículo con el que Giusti respondía algunas de las críticas que había suscitado su libro *Nuestros poetas jóvenes*:

Leo y releo su artículo y más me convenzo cada vez que mi mayor delito para él es el ser yo un universitario. [...] *Quinto Laico* le tiene un terror pánico a la Universidad. Él,

³³ En la introducción, en el planteo del marco teórico, hemos desarrollado estas distinciones.

que nunca ha pisado sus umbrales, cosa de la que se enorgullece, sospecha que es un antro misterioso donde unos cuantos muchachos, débiles de cerebro, se reúnen en torno a unos viejos estúpidos y miopes, para descifrar apolillados infolios que, naturalmente, deben ser medioevales. Y de seguro no me creerá si le digo que en nuestra Facultad de Filosofía y Letras, donde el señor Guillot no duda que me he doctorado con buenas clasificaciones, hemos explorado todas las épocas, todas las ideas y todos los autores, llevando por guías a hombres jóvenes y cultos que, si no todos son inteligencias deslumbradoras, forman en conjunto un cuerpo intelectual que es de lo más representativo de la cultura del país. Y en dicha Facultad de Filosofía y Letras nos hemos enterado, por ejemplo, de que Oscar Wilde ha muerto, pequeño detalle que le juro a *Quinto Laico* ignora un joven crítico teatral, y también hemos aprendido a leer a Kant y a Hegel, que otro distinguido crítico considera ilegibles (*Nosotros*, tomo 7, año 6, n° 37, febrero de 1912: 136-137).

En esas primeras décadas del siglo XX, entonces, la crítica académica y la periodística se desarrollan en constante interacción. Rojas, figura por excelencia asociada a la Academia, comienza su labor crítica en la prensa, y, desde ya, no dejará de estar ligado a ella. En el proyecto crítico de Rojas, puede verse el punto en que se cruzan y al mismo tiempo se separan la lógica periodística y la académica. Su *Historia de la literatura argentina* es el resultado de su labor académica, pero con ella no hace sino consolidar lo que venía gestando con anterioridad en el ámbito periodístico, con modos específicos, y cuyo resultado podía verse en un libro que recopilaba sus intervenciones, *Cosmópolis*, de 1908.

Puede, por último, distinguirse un tercer ámbito o, quizá, una subclase dentro del ámbito académico: nos referimos a la esfera escolar. Allí encontramos manuales (de preceptiva, de retórica, de estética, de historia literaria) destinados a la enseñanza media. Diego Bentivegna, quien ha estudiado estos materiales, ha señalado que se produce hacia fines del siglo XIX y comienzo del XX un desplazamiento en que, desde una tradición anclada en el saber retórico, se avanza hacia las historias de la literatura:

En la Argentina, el historicismo filológico tendrá su monumento en la *Historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas, que realiza el proyecto pedagógico esbozado por el autor en *La restauración nacionalista*. Sin embargo, el historicismo, como horizonte cultural emergente, puede rastrearse en ciertas intervenciones críticas y pedagógicas de fines del siglo XIX, como las del propio Oyuela o las de Ernesto Quesada, intervenciones que constituyen no solo un episodio de renovación de los métodos de la crítica, sino también una herramienta política que funciona, al mismo tiempo, por inclusión (de la literatura argentina en el conjunto de la literatura hispánica) y por rechazo (de la heterogeneidad inmigratoria e indígena) (2017: 116).

Más que por la indicación de un desplazamiento hacia el historicismo (aspecto que habremos de retomar y ampliar más adelante), la cita de Bentivegna interesa ahora por otros motivos. En primer lugar, por la puesta en relación de la historia de Rojas con las historias escolares (y la vinculación de la historia de Rojas con su proyecto pedagógico de *La restauración nacionalista*); si la de Rojas reviste caracteres fundadores, al mismo tiempo se enlaza con esa tradición de manuales escolares. En segundo lugar, porque los nombres que Bentivegna recupera de la tradición pedagógica decimonónica –Oyuela y Quesada– son nombres característicos de la crítica periodística y de la crítica académica. Esto es un indicio de un hecho determinante; existen cruces muy fluidos entre los ámbitos periodístico, universitario y escolar, aunque, al mismo tiempo, esos ámbitos no dejan de imponer reglas específicas. En las páginas que siguen, por tanto, se busca tanto atender a las especificidades como a los rasgos cruzados con que el discurso de la crítica se desarrolla en esas diversas esferas.

1.4. Protocolos y funciones de la crítica

1.4.1. La sinceridad

Hay una cualidad que, en los textos de la época, se reitera como deseable para los críticos y la crítica: la sinceridad. Más que deseable, pareciera que sin ella ni unos ni otra podría ser considerados como tales. Más que la formación, más que los modos de leer, es la franqueza, la honestidad la que se teme sea puesta en cuestión. Al inaugurar la sección dedicada a la crítica (teatral, en este caso) en *Ideas*, escribía Gálvez: “No haremos programa. Solo prometemos decir la verdad” (tomo 1, año 1, nº 1, 1 de mayo de 1903: 86). Por el contrario, si lo que se quiere es encarecer el libro o el artículo de un crítico, nada mejor que dar fe de su integridad.

La cuestión ya aparecía planteada en aquel pasaje de Goyena acerca de la –según su opinión– situación por entonces de la crítica literaria: “La crítica es todavía recelosa entre nosotros, y por lo mismo complaciente”, escribía, para agregar que, de todos modos, “hay mucha diferencia entre los elogios irreflexivos que han nivelado hasta aquí las mediocridades con los talentos superiores, y las frases halagüeñas, acompañadas de prudentes reticencias, con que se recibe ahora una producción literaria” (*Revista Argentina*, tomo 8, 1870: 66). Palabras que textualmente citaría Arturo de la Motta, en la revista *Nosotros*, para señalar que aún por entonces se podía repetir lo que había escrito

Goyena medio siglo atrás. El artículo de De la Motta, titulado “Apuntes sobre la crítica literaria en la Argentina” (*Nosotros*, tomo 40, año 16, n° 155, abril de 1922: 503-511), es un trabajo sobre el que habremos de volver, porque, publicado hacia los años en que esta investigación concluye, se trata de uno de los primeros escritos que hacen memoria sobre la incipiente tradición de la crítica literaria en el país. Desde Goyena a De la Motta, podría periodizarse; mucho fue lo que cambió en esos cincuenta años, pero también muchas las constantes, y una de ellas es el lamento por la poca honestidad de los críticos y, por el contrario, el elogio de su sinceridad.

El tema estaba ya escenificado en el capítulo sobre la crítica literaria que Aníbal Latino incluyó en su libro *Tipos y costumbres bonaerenses*, al que nos hemos referido en la primera página de esta investigación. Agreguemos un ejemplo más, entre tantos. Desde las páginas de *Nosotros*, Juan Mas y Pi discute, con Martiniano Leguizamón, ciertas afirmaciones de su libro dedicado a Leopoldo Lugones. Allí, leemos:

La crítica argentina, mal que pese a Giusti, –y estoy viendo que con estas líneas saldré respondiendo también a mi buen amigo,– ha sido por mucho tiempo el elogio o la censura, sin términos medios, y aunque esta verdad, como casi todas las verdades, “huela a rancio”, es menester repetirla cada vez que, con plena sinceridad, un crítico pasa a comentar la obra de un literato como Lugones, ensalzado por unos y atacado por otros, brutalmente en los dos casos, sin comentarios ni explicaciones (*Nosotros*, tomo 6, año 4, n° 30, julio de 1911: 24).

Las citas pueden multiplicarse. Podrían retomarse algunas de las que hemos hecho más arriba, para el análisis de los “Palmetazos” de Juan Santos, en que observábamos que la lógica de la opinión crítica, en sí misma una práctica del juicio público, no lograba desprenderse por completo de la opinión privada de los amigos (no siempre sinceros).

“Digna de estímulo por su sinceridad”, afirma Santiago Estada (y cita Enrique García Mérou) acerca de la energía de las “reyertas” que suscitan los artículos como los “Palmetazos” (*La Tribuna*, 20 de julio de 1879). “Labor de valiente sinceridad” es la que, desde las páginas del *Anuario Bibliográfico de la República Argentina* (1882: VII), declara emprender Alberto Navarro Viola. En la revista *La Quincena*, se elogia la campaña crítica de *Canta-claro* en *La Nueva Revista* diciendo que escribe “con desenfado lo que piensa con sinceridad de autores y obras”, y se agrega, aclarando por qué era meritorio: “Acá todo es alabanza: hay que hacerse de amigos, no de enemigos” (tomo 1, n° 5 y 6, 18 de octubre de 1893: 119). En *Ideas*, por su parte, Gálvez afirma: “No se creyó nunca que dada la sinceridad de nuestros juicios críticos, pudiésemos abrirnos camino, en

esta selva de ignorancia” (tomo 4, año 2, nº 13, mayo de 1904: 92). Y es que la crítica literaria, en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, siempre corre el riesgo de ser caracterizada como lo hace “Mate amargo” –tal el seudónimo– en *La Ilustración Sud-Americana*: en el número 26 (año 2), del 16 de enero de 1894, se puede leer el artículo titulado “Crítica literaria o el reinado del bombo”.

Se trata de una imagen similar a la que utilizaría Leopoldo Lugones en sus reseñas bibliográficas de fin de siglo en el diario *Tribuna*³⁴. En este caso, el libro reseñado es una recopilación de artículos críticos, *El pensamiento de América*, de Luis Berisso:

No es la sinceridad virtud americana, a lo menos en literatura. Durante los primeros tiempos, por acaloramiento patriótico, y durante los actuales, por interesado mutualismo, los escritores se han entretenido en construir panegíricos bajo el supuesto de la esperada retribución, distribuyéndose sin medida vítores y aplausos de la más enternecedora ingenuidad.

Ayer era preciso tener talentos americanos para justificar la independencia de la América y su congruente capacidad política; hoy se experimenta igual necesidad por razones de impotencia, que convierten a los escritores americanos en miembros de una sociedad de socorros mutuos.

[...] Hay, entre nosotros, quien sigue creyendo a Mármol gran poeta, sin contar otras reputaciones más insostenibles todavía. Perduran la pasión política, el prejuicio sectario, el imperio de la frase hecha, el concepto tradicional que sigue corriendo por puro efecto de inercia; se teme el ligero ridículo, inevitable en toda ruptura violenta con las opiniones predominantes; se carece, en una palabra, de espíritu crítico, lo cual quiere decir que faltan casi por completo la severidad, el saber, el ejercicio del criterio, la ponderación de materiales, el estudio impersonal de la obra examinada, el análisis de las circunstancias concurrentes a su creación, el método y el juicio:—todas estas cosas que hacen de la crítica moderna una investigación científica, independiente de toda intervención sentimental, como no sea el amor artístico, que al fin resulta, en la crítica por lo menos, un fenómeno intelectual bien definido. Falta eso, y en cambio sobra una amistosa bonhomía de círculo, un colectivismo literario que erige en virtud sus solidaridades de madrepora. Buenos Aires podría servir de ejemplo en el caso. La prensa posee su casita literaria. La facultad de filosofía y letras, la suya. Luego viene la casita del Ateneo, y en último término la ranchería inconsistente de innumerables pandillas literarias. Cada una de estas instituciones tiene sus antipatías, sus tendencias, sus gustos y sus amores. Y como por conveniencia instintiva han resuelto no estorbarse en la conmovedora tarea de incubar reputaciones, nos encontramos con tan crecido número de grandes hombres, que no es difícil profetizar a la escultura nacional las más lucrativas venturas (5 de agosto de 1898: 2).

Lugones historiza las razones que –según su punto de vista– llevan a la falta de sinceridad en la crítica argentina (primero “acaloramiento patriótico”, luego “interesado

³⁴ Sobre el conjunto de estos textos críticos publicados por Lugones, véase el capítulo 3.

mutualismo”), pero en aquello que queremos detenernos ahora es en la variedad de ámbitos que Lugones acusa de tener ese carácter. No solo la prensa, también el Ateneo, también la Facultad de Filosofía y Letras funcionarían de ese modo: como el “reinado del bombo”, para retomar la expresión de “Mate amargo”.

Por otro lado, no se olvide que las cuestiones que estas citas iluminan no cabe considerarlas sino indirectamente; vale decir, no deben ser tomadas como una descripción de la realidad misma, sino como un diagnóstico sobre esa realidad que los propios actores inmersos en ella establecían. No cabe, desde ya que tampoco, dejarlas de lado, en especial si el análisis descubre que se tratan de descripciones fiables. Lo que puede agregarse ahora es que, más que un diagnóstico, aquello que dicen estos críticos constituye una estrategia para posicionarse y construir, para sí mismos, una imagen que reúna un conjunto de características consideradas valiosas. Observemos también que esa asociación entre elogio e insinceridad hizo que fueran menos frecuentes posiciones como la sostenida por la dirección de *Nosotros* en el siguiente caso, que se explica por encontrarse en un número que constituye una forma particular en que la revista ejerció la crítica, el homenaje³⁵. En este caso, a Florencio Sánchez:

Los puritanos de la literatura suelen clamar sobre estos impulsos sinceros, que califican desdeñosamente de “mutuo elogio”. Bien, sea: mutuo elogio, sí; pero ¿acaso fuera preferible un ideal de vida literaria en el que cada escritor se encastillase en sí mismo, envolviendo en un profundo desprecio a los demás? ¿Cómo han de surgir las buenas, las nobles, las fecundas ideas; cómo han de formarse las sólidas reputaciones sino al calor de los círculos literarios, sino mediante el mutuo apoyo, el mutuo estímulo, exteriorizados por el artículo, la carta, el consejo? (*Nosotros*, año 2, tomo 2, n° 6 y 7, enero y febrero de 1908: 5-6).

1.4.2. Entre la administración de justicia y la subjetividad del crítico

Como ha señalado Pastormerlo, y ya hemos indicado más arriba, la crítica del 80 se caracterizó por la doble función de “protector y árbitro cultural”, un “mecenasgo principalmente simbólico”, conveniente para los patricios de entonces cuando lo que

³⁵ De hecho, desde las mismas páginas de *Nosotros* Augusto Bunge excluiría a la práctica del homenaje de las acusaciones que vertía sobre la crítica del período: “No alude esto a los números de *Nosotros* en homenaje a los muertos que a juicios de la dirección lo merecen. Son una hermosa iniciativa, siempre que no se la entienda como ditirambo forzoso” (*Nosotros*, tomo 26, año 11, n° 97, mayo de 1917: 61).

Por otro lado, en relación con la forma del homenaje, debe tenerse en cuenta lo señalado por Verónica Delgado a propósito de revistas como *Ideas* y *Nosotros*; dado el carácter incipiente del campo literario argentino, se habrían organizado a partir de una “gesticulación inclusivista y no sectaria” (2006: 121).

estaba produciendo era la separación entre literatura y clase social. Hemos visto asimismo que en Goyena tal concepción de la crítica literaria se dejaba ver en su propuesta de una “administración de justicia”. Si en sus artículos de la *Revista Argentina* no dejaban de atribuírsele a la crítica otras funciones, era aquella la que se priorizaba.

Esa caracterización de la crítica por parte de Goyena marcaría un hito en la breve historia de la crítica literaria que iba tramándose hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX. Ya la hemos vuelto a encontrar en las líneas que escribió Enrique García Mérou, en *La Tribuna*, a propósito de los “Palmetazos” de su hermano, en un fragmento que hemos citado más arriba. Y, también, en el artículo de Arturo de la Motta, publicado en *Nosotros* en 1922, y que se remontaba, en sus “Apuntes sobre la crítica literaria en la Argentina”, a los escritos de Goyena.

Ese protectorado y arbitraje atribuido a la crítica es frecuente que se piense bajo la metáfora clásica del crítico como representante de la ley. En Goyena esto es evidente. Por su parte, Aníbal Latino explica la importancia de la existencia de los críticos diciendo que siempre es conveniente que haya “a las puertas del templo de la fama un guardián valiente y vigoroso que rechace sin contemplaciones a los que se presentan disfrazados o con tarjetas falsas”, y se los comparaba con “la policía”, que reduce los crímenes, o los “aduaneros”, que controlan el contrabando (1985 [1886]: 98). Por su parte, García Mérou, en el prólogo de *Estudios literarios*, sostiene que la crítica ocupa “el puesto de un centinela avanzado, pronta a dar el quién vive y la voz de alarma en el momento oportuno” (1884a: 6).

La clase de figuraciones acerca de la crítica irá adquiriendo énfasis, modulaciones particulares. Si buscáramos un punto de inflexión en este proceso en que fueron pensadas las funciones y los alcances de la crítica literaria, lo encontraremos hacia los años del modernismo. A los modos en que la irrupción del modernismo impactó en el discurso de la crítica literaria, dedicaremos un capítulo específico, el tercero. Aquí quisiéramos adelantar esa puerta que abre el modernismo hacia la subjetividad del crítico. Hasta entonces, la crítica literaria parecía solo poder fundamentarse en la idea de una pretendida objetividad incuestionable. A partir del modernismo, encontraremos el reconocimiento de un valor en los propios gustos del crítico, sin necesidad de remitirlos a una pretendida escala de valores imparciales. Será posible, cada vez más, encontrar una reivindicación de la variedad de valores estéticos, de su relatividad, o, en todo caso, de la ausencia de un

único valor a partir del cual ordenar el universo de la literatura³⁶. Un ejemplo claro puede encontrarse en el libro sobre Leopoldo Lugones que Juan Mas y Pi publicó en 1911, cuando este reflexiona acerca de que “el crítico no puede hacer más que expresar opiniones personales, aceptando la obra, tal como es, ya que no tiene ninguna ley a que someterla” (161-162).

En relación con esto, también con el modernismo puede decirse que surge –como veremos con más detalle en el capítulo tercero– un afán formador, educador, para el discurso de la crítica. Algo de esto ya ha sido señalado respecto de los objetivos perseguidos por Rubén Darío en sus textos críticos y programáticos: su intento por “construir un lector capaz de descifrar el código modernista” (Battilana, 2006: 115)³⁷. Es particularmente iluminadora una cita de Darío, que Carlos Battilana extrae de la crónica “El pensamiento italiano”: “El público mismo, comienza a dejar los libros franceses por los italianos. ¿Cómo hacer ver, hacer observar al público este movimiento, si no hay crítica?” (*La Nación*, 2 de septiembre de 1895; cit. por Battilana, 2006: 104, nota 8).

Este rasgo ha sido asimismo notado por Verónica Delgado (2006: 285-286) para las revistas *Ideas* y *Nosotros*. Manuel Gálvez escribía en el número 13 de *Ideas*: “Nuestra misión, en su humildad, ha sido educadora, porque se ha inculcado al lector (perdonad, si exagero) una idea noble y serena del arte. / En estas páginas ha tenido la nueva generación su heraldo” (*Ideas*, tomo 4, año 2, n° 13, mayo de 1904: 92). Una cita de Augusto Bunge, en *Nosotros*, puede también servir para resumir este pasaje que describimos (y que muestra también que las funciones que se le atribuyen a la crítica pueden convivir, no necesariamente sustituir una a la otra). En un texto titulado “De la crítica”, escrito como homenaje a José Enrique Rodó, en ocasión de su muerte, Bunge sostiene que el crítico, para cumplir con su función social, debía proceder sabiendo que contribuía a

instruir o mejorar a los demás; es decir, considerarse, *no un juez aunque lo sea de hecho, sino un divulgador*, que analiza metódica y objetivamente sin que ello le impida formular su opinión, –al contrario, tal análisis debe ser su punto de partida– y que realiza

³⁶ La existencia de tal proceso no impide que, muchas veces, a pesar de la pretendida apertura estética del crítico, se produzca una tenaz condena, *a priori*, de ciertas zonas de la literatura. Las declaraciones de principios y las operaciones de lectura que efectivamente se llevan a cabo no siempre coinciden.

³⁷ Más adelante, Battilana cita sobre el punto a Beatriz Colombi: “[...] el modernismo se encargó de conformar y configurar lectores para la nueva literatura, diseminando huellas, operaciones discursivas, mediante las cuales realizó el gesto de inclusión y diálogo con los nuevos sectores incorporados como público en el fin de siglo. Si en la poesía recortó un lector culto, en la literatura de circulación masiva estableció vínculos estrechos con el lector/lectora de los sectores medios” (cit. por Battilana, 2006: 117, nota 52).

por tal modo un servicio público (*Nosotros*, tomo 26, año 11, n° 97, mayo de 1917: 61; cursivas añadidas).

1.4.3. De la retórica a la historia y la biografía

Otro desplazamiento –que también en ocasiones implica más una convivencia que un relevo– se verifica en el discurso de la crítica literaria, en el período estudiado, o incluso en un período mayor, pero que tiene, en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, un escenario privilegiado. Es el que va de la retórica a la historia y la biografía. O, en términos de Jacques Rancière, cuya propuesta resulta en este punto útil, de las Bellas Letras a la Literatura, es decir, del pasaje del régimen de representación al de expresión, que hace nacer, al mismo tiempo, a la literatura como expresión del autor y de la sociedad. Se trataría también, para decirlo con otros términos, de un pasaje de una crítica de corte neoclásico a otra de corte romántico; o también, en términos de Bourdieu, de una “crítica gramatical” a una “crítica histórica” (1995: 137)³⁸.

La idea de esta nueva “crítica histórica” puede encontrársela ya en la generación del romanticismo. Ha sido la discusión entre Florencio Varela y Juan Bautista Alberdi a propósito del certamen poético llevado a cabo en Montevideo en 1841 la que habría inaugurado la problemática. Beatriz Sarlo ha analizado el episodio para mostrar, entre otras cosas, de qué manera se produce, en el propio desarrollo del pensamiento de Florencio Varela, el pasaje de una crítica de corte neoclásico a una de corte romántico (Sarlo, 1967: 69-77). Un ejemplo (posterior) acerca de la convivencia de ambos tipos de crítica se encuentra en *La Revista de Buenos Aires*. En 1864 (tomo 5, año 2, n° 18) se publica, una seguida de la otra, dos cartas dirigidas a la autora sobre *El médico de San Luis*, la novela de Eduarda Mansilla. La primera, de Juan María Gutiérrez, que podemos pensar orientada hacia la crítica romántica, termina afirmando que “Un libro es también una piedra de toque para conocer el estado de gusto y de las costumbres de una sociedad” (329)³⁹. La segunda, de Ventura de la Vega, que puede adscribirse en una medida significativa a una crítica que llamamos neoclásica, aclara al comenzar: “[...] empecé a leerlo [el libro] teniendo la pluma en la mano, con el objeto de ir haciendo al paso las correcciones que me parecieran oportunas” (330).

³⁸ Para un mayor desarrollo de estos conceptos teóricos, véase el marco teórico en la introducción. Para un análisis, sobre América Latina, de un campo literario organizado en torno al *saber decir* retórico y su fragmentación en las últimas décadas del siglo XIX, véase Ramos (1989).

³⁹ La práctica de una crítica de este tipo por parte de Gutiérrez ya era señalada por parte de Nicolás Rosa (2003: 35), por ejemplo.

Esta crítica histórica, o de corte romántico, también se explicita (y este es el punto que nos interesa) en autores de nuestro corpus, como Ernesto Quesada (1878: VIII) o Antonio Argerich (1882: 5), entre muchos otros. Se trata de una figuración de los fines y los medios de la crítica que, en sus formulaciones, suele presentarse en tensión o en contradicción con la imagen del crítico como juez, a la que se asocia en esos casos a una concepción más bien neoclásica de la crítica. De entre los pasajes que pueden citarse de Martín García Mérou a este respecto, destacamos el siguiente:

La crítica [...] ha dejado de ser discusión estéril de escuela y de faltas de gramática, para concretarse a estudiar las obras y los autores, relacionándolas con la época, con sus condiciones individuales, con sus ideas, etc. Se exime de juzgar, de repartir premios y castigos, y se limita a analizar con sagacidad y arte consumado el organismo que extiende sobre la mesa de disección. Ama menos las leyes generales que rigen las combinaciones del espíritu, que cualquiera de estas combinaciones (1886: 453-454).

Para el caso particular de García Mérou, este desplazamiento de un tipo de crítica por otra puede verse sugerido por uno de sus criticados, Eugenio Cambaceres, quien, en la carta del 11 de diciembre de 1885 con la que le agradece los elogios sobre sus novelas, parece aludir, como a una etapa superada, a los “Palmetazos” de *El Álbum del Hogar*:

No es la palmeta del maestro –irritante siempre– lo que levanta Ud. en su mano. Ha comprendido que es otro el rol y la misión de la crítica; que ella debe limitarse a observar, a investigar, a tratar de penetrar en la índole del escritor y de sus obras, a darse cuenta de la cuestión de temperamento, del medio en que se actúa, de las influencias a que se obedece; exprime, explica, deja constancia y pasa... un libro más, bueno o malo. (Archivo General de la Nación, colección Biblioteca Nacional, legajo 519, 8409)⁴⁰

Paul Groussac, particularmente, se ha referido en más de una ocasión a este cambio en el discurso de la crítica literaria. El comienzo de un artículo dedicado a *Una excursión a los indios ranqueles* es una de ellas; allí caracteriza lo que sería propio de la

⁴⁰ La “palmeta” de Cambaceres puede no ser una referencia a la sección de 1879; podría solo responder a las metáforas de la lengua española. En *La cuestión palpitante*, ensayo sobre el naturalismo, Emilia Pardo Bazán se refirió a la condición de la crítica en estos términos: “Se ha invertido el papel de la crítica, o mejor dicho, se le ha señalado su verdadero puesto de ciencia de observación, suprimiendo sus enfadosos dogmatismos y su impertinente formulario. En el día, la crítica se concierne a los grandes escritores, pasados y presentes, y los define, no como debieron ser en opinión del preceptista, sino como ellos se manifestaron, y el árbol es conocido por sus frutos. Así el artista independiente que repugna las clasificaciones arbitrarias no tiene por qué sublevarse contra la crítica nueva, cuyo oficio no es corregir y distribuir palmetazos, sino estudiar y tratar de comprender y explicar lo que existe” (1883: 186; cursivas añadidas).

crítica moderna, que atendería al autor y sus condiciones, en contraste con una crítica “a lo Herosilla” –según escribiría en otro lado (1882: f. 51r)–:

Se ha descubierto, no hace muchos años, que un artista no es un mero juglar, y que el estudioso oficio del crítico, no consiste únicamente en la grata tarea de adjudicar premios o azotes a los primeros. La ciencia histórica da cabida a un verso de Plauto o Calderón entre su *testimonia*; un Herbert Spencer no juzgará perdidas para la sociología las horas que emplee en visitar un museo de pintura. No consideramos ya que el *Midsummer Night's Dream* de Shakespeare sea un sueño de noche veraniega, sino una de las mil eflorescencias del Renacimiento pagano trasplantadas en el suelo inglés por el más grande los poetas (*La Tribuna*, 11 de noviembre de 1877: 1)⁴¹.

Hay aún otro pasaje de un artículo de Groussac que queremos citar, incluido en un artículo de *Sud-América* del 24 de octubre de 1884 dedicado a “Mar sin orillas”, la obra teatral de José Echegaray, y en que, como en aquel artículo dedicado a la obra de Mansilla, precedía el análisis con unas coordenadas teóricas. Interesa este pasaje no solamente porque reitera en él lo que consideraba propio de la “crítica moderna”, que – sostenía– iba más allá de la tarea de “examinar una obra de arte para entresacar de ello lo bueno y lo malo”, para, en cambio, analizarla como “un producto nacional, un síntoma importante de las costumbres, índole y civilización del pueblo en cuyo seno brota”. Más que esa caracterización general, nos interesa ahora en especial un pasaje, aquel con el que cierra esas precisiones teóricas y da paso al análisis concreto de la obra de Echegaray:

Sin duda, no parecerá a mis lectores que las anteriores reflexiones fueran indispensables para explicarles lo que pienso acerca de Echegaray y su aplaudido intérprete de anoche. Pero: *Todo está en todo*, según la fórmula de Jacotot, que era excelente maestro de escuela a pesar de tener nombre de loro. Y por otra parte, son estas consecuencias forzosas del artículo periodístico, que no permite preparación, plan ni rectificación. Lo que está escrito está escrito: cuando más, puede esperarse, como dicen mis antiguos colegas los arrieros de las Provincias, que la carga se componga en el camino.

⁴¹ En este pasaje resuena el comienzo de la *Historia de la literatura inglesa*, de Hippolyte Taine: “L’histoire s’est transformée depuis cent ans en Allemagne, depuis soixante ans en France, et cela par l’étude des littératures. / On a découvert qu’une œuvre littéraire n’est pas un simple jeu d’imagination, le caprice isolé d’une tête chaude, mais une copie de mœurs environnantes et le signe d’un état d’esprit. On en a conclu qu’on pouvait, d’après les monuments littéraires, retrouver la façon dont les hommes avaient senti et pensé il y a plusieurs siècles” (1863: III). (“Desde hace cien años en Alemania desde hace sesenta en Francia, la historia se ha transformado a favor del estudio de las literaturas. Se ha descubierto que una obra literaria no es un simple juego de imaginación, antojo aislado de una fantasía arrebatada, sino una transcripción de los usos imperantes, y signo de un estado de espíritu. Por tanto, se ha concluido que, a partir de los monumentos literarios, se podría inferir el modo de pensar y sentir de los hombres que vivieron siglos atrás” [traducción de Andrés Salinas, en AA. VV., 1971: 9]).

Por al menos tres motivos nos interesa este fragmento. En primer lugar, porque muestra que las reseñas publicadas en la prensa en el siglo XIX, más allá de la cuota de impresionismo que efectivamente tienen, no son ajenas a un cierto grado, mayor o menor según el caso, de reflexión acerca de la propia especificidad de los modos de leer. En segundo lugar, al mismo tiempo, por la reflexión final, que es una preocupación por los alcances y límites de la propia práctica crítica en el ámbito periodístico que se está llevando a cabo. Por último, por el atractivo que reviste la referencia al pedagogo Joseph Jacotot. De esta manera (indirecta), permite que nos remitamos nuevamente a Jacques Rancière, filósofo cuya teoría sobre la literatura nos ha servido para pensar el desplazamiento de la crítica literaria que estamos caracterizando, y quien ha tenido en Jacotot –fundamentalmente en su libro *El maestro ignorante*– un punto nodal para la articulación de su propio pensamiento.

Este desplazamiento sigue siendo motivo de mención para la década de 1880; pero, como ya mencionamos, no era una novedad, se remonta hasta la generación de 1837. Sin embargo, sí constituía un avance en el ámbito escolar, que durante la mayor parte del siglo XIX seguiría basándose en la retórica (Bombini, 1998: 68-69). Es para la década de 1880 en que, precisamente, se registraría los comienzos de una polémica acerca de cuál debía ser el paradigma de referencia. Bentivegna –a quien ya hemos citado sobre la cuestión– ha señalado, a propósito, lo siguiente:

En la obra pedagógica y crítica de Oyuela se puede rastrear este momento de bisagra entre la tradición crítica retórica –de la que son producto los *Elementos de teoría literaria*– y el *método filológico* tendiente a desplegar un concepto histórico de literatura. La década de 1880, cuando se publican por primera vez la antología y el manual de teoría literaria de Oyuela, es no solo la década de sistematización de un proyecto historiográfico nacional [...], sino también un momento de renovación de los instrumentos de la crítica y la historia literaria (2017: 114; cursivas del original).

La oración final invita de nuevo a reflexionar acerca del ritmo, por momentos uniforme, por momentos dispar, en que la “renovación de los instrumentos de la crítica y la historia literaria” se producía en los distintos ámbitos –prensa, universidad, escuela– en que se situó su discurso a fines del siglo XIX y comienzos del XX.

1.5. Crítica argentina sobre literatura argentina

1.5.1. Literatura del pasado y literatura del presente

Un rasgo característico de la crítica del período que aquí estudiamos es el de enfocarse en la literatura nacional. No es esto llamativo. Puede afirmarse que, más allá de la geografía, la principal tarea de la crítica literaria del siglo XIX consistió en “definir la identidad cultural nacional” (“defining the national cultural identity”) (Hohendahl, 1882: 15). En este momento nos interesa precisar que ese énfasis en lo nacional se dio tanto en la crítica sobre literatura contemporánea como en la crítica sobre la literatura del pasado.

Esas dos vertientes de la crítica fueron las que establecieron los rasgos peculiares de la crítica de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Por un lado, se trata el rasgo definitorio que señalaba Pastormelo: “Una de las razones que permiten hablar de una emergencia de la crítica alrededor de 1880 reside en que esa crítica estuvo fuertemente orientada a la producción literaria argentina contemporánea, lo que permite distinguirla de sus formas anteriores”. Esto es: el gesto inaugural de Goyena en la *Revista Argentina*, que marcaría la crítica del 80 y aún la posterior, con revistas como *El Mercurio de América* o *Nosotros*, que incluían secciones destinadas a reseñar con periodicidad la literatura nacional de momento. Por el otro, es también propio de la crítica del período el que se hayan escrito entonces las primeras historias de la literatura argentina. Ante todo, la fundacional obra de Ricardo Rojas (1917-1922), pero también las primeras historias escolares, desde la primera que rastreó Pedro Luis Barcia (1999), *Literatura argentina* (1893), de Juan M. Contreras, hasta la *Historia de la literatura argentina* (1914), de Enrique García Velloso. Momento de culminación, entonces, en que aquello que puede rastrearse como algo germinal para la generación romántica adquiere un contorno más definido y termina con manifestaciones concretas⁴².

Sobre qué importaba más (si la crítica sobre el pasado o la crítica sobre el presente) no faltaron las opiniones encontradas. La de Manuel Ugarte, en “Los escritores y la crítica” forma parte de la de aquellos que sostienen que solo el paso del tiempo puede garantizar una cierta objetividad. En este texto en que defiende los dramas de M. Brieux, si concede que la crítica periodística es “el lazo de unión indispensable que pone al artista

⁴² Blanco ha leído la obra de Rojas como una consolidación de los proyectos románticos de Juan María Gutiérrez en “La constitución de la historia literaria argentina” (1999). Sobre el carácter fundacional de la obra de Rojas, véase el artículo clásico de Altamirano (1997).

en contacto con el público”, Ugarte se queja de “la crítica menuda que apunta en los periódicos las opiniones de un día” y sostiene que “la verdadera crítica solo puede existir a un siglo de distancia” (1903: 309-310). Una postura contrapuesta puede encontrarse en Aníbal Latino, ya no en su libro de costumbres bonaerenses, de 1886, sino en *La nueva literatura*, de 1922. Allí distingue entre una crítica “retrospectiva” y otra “de actualidad” y, aunque reconoce los méritos de la primera y los inconvenientes de la segunda, solo reconoce como imprescindible a esta última, la enfocada en obras y escritores contemporáneos. Si escribe que “no se echaría mucho de menos” a la crítica retrospectiva (1922: 125), en cambio se hace la siguiente pregunta retórica:

[...] ¿adónde iríamos a parar si no existiese una crítica diaria que llame al orden a todas las mediocridades presuntuosas que aspiran a figurar entre los escritores y autores dramáticos, sin tener preparación ni inteligencia, sin poseer, siquiera en mínima parte, las cualidades que se requieren para ello? (1922: 126).

Sea como sea, en dirección al pasado o en dirección al presente, la crítica tenía como finalidad primordial la literatura nacional, cuya existencia no se daba por cierta, sino que era objeto de debate. ¿Existía o no la literatura argentina? Esa era la pregunta clave.

Si no existía, la crítica debía contribuir a su creación. La crítica periodística –o la defensa de la crítica periodística– podía asumir ese mandato. Implícito en la anterior cita de Aníbal Latino, ya lo expresaba programáticamente Enrique García Mérou en el artículo de *La Tribuna* con que defendía a su hermano por la campaña crítica llevada a cabo bajo el seudónimo de Juan Santos:

[...] la crítica es una necesidad de la época moderna, y se hace sentir con mayor fuerza en los pueblos nuevos que en las viejas sociedades. Así como hemos tenido que pedir a otras naciones leyes que no han sido elaboradas en nuestro suelo, así también tendremos que pedir a la crítica, en plazo más o menos remoto, los principios en que descansa la literatura nacional (*La Tribuna*, 20 de julio de 1879).

La cita de Enrique García Mérou parece abonar la afirmación de Oscar Blanco según la cual la crítica del período precedería a la obra literaria –y esa particularidad sería uno de sus rasgos distintivos– (2006: 453). Por nuestra parte, acordamos con Sergio Pastormerlo cuando discute esa tesis de Blanco, al sostener que, hacia 1880, al mismo tiempo que la

crítica señalaba un vacío literario, se producían las condiciones por las que ese vacío estaba dejando de ser tal.

Nos interesa ahora particularmente indagar en cuáles son las representaciones y los mandatos que asumía para sí la crítica, y, en este sentido, habría que decir que es sobre todo la crítica retrospectiva, aquella que se desliza hacia la historiografía, la que asume como problema nodal la cuestión de la nacionalidad de la literatura, o la cuestión de la mera existencia de esa literatura. En el terreno de las historias de la literatura argentina, sin literatura argentina no hay –por supuesto– ninguna historia posible. O sí, dependiendo de los sentidos con que se utilice uno u otro término; de ahí que convenga hacer algunas distinciones, elementales pero decisivas.

1.5.2. *Una literatura argentina*

Acaso el que más claramente haya formulado la distinción que nos interesa es Bartolomé Mitre. En un artículo de 1897 publicado en *La Biblioteca*⁴³, negaba la existencia de la “Letras americanas” (tal el título), pero, como no dejaba de aclarar, lo que afirma pretende valer también para la literatura argentina (76-77):

[...] podría escribirse con alguna más unidad una historia especial de la literatura hispanoamericana, desde sus orígenes hasta nuestros días, que tendría su utilidad y su razón de ser; pero a condición de considerar los productos literarios *no como modelos, sino como hechos*, caracterizando bajo esta faz la época colonial, la de la lucha por su emancipación y la vida independiente y democrática de sus repúblicas, como expresión de la sociabilidad en los tres grandes períodos sucesivos. *Si no un curso de literatura, sería un curso de historia literaria* (*La Biblioteca*, año 2, tomo 4, 1897: 67-68; cursivas añadidas).

Estas dos formas de considerar el asunto (las obras como modelo, las obras como hechos) es una distinción que recorre todos los textos que, por entonces, planteaban el problema acerca de la existencia de la literatura nacional. Mitre acudía a esta concepción propia del historicismo romántico para negar que hubiera una literatura, aunque no negaba existiera una historia, que, de literaria, apenas si estaría dada por referirse a libros y autores

⁴³ Se trata de una reelaboración de una carta de 1887 dirigida a Miguel M. Ruiz (reproducida en Mitre, 1912: 169-178). Para un análisis de la carta y su contraposición con la concepción de literatura sostenida por Joaquín V. González en “Un año de historia literaria”, de 1888, véase Chein (2007: 44-50).

producidos en cierta geografía⁴⁴. En definitiva, lo que faltaba, para Mitre, y que hubiera sido necesario para poder hablar de literatura nacional –y de historia esta vez sí propiamente literaria– es la originalidad: la existencia de una cierta organicidad u homogeneidad, esto es, un cierto “plan racional” (*La Biblioteca*, año II, tomo IV, 1897: 68).

Veamos otro ejemplo en que la distinción planteada por Mitre aparece con claridad. Escribe Roberto Payró, con el seudónimo de Tomasito Buenafé, en un artículo titulado “Literatura nacional (monólogo del otro crítico)” aparecido en *La Nueva Revista*:

Mucho me engañaría yo si tuviera la creencia de que existe una literatura nacional, una literatura nuestra, y mucho más si –admitida su existencia– le atribuyese homogeneidad, solidez y proyecciones.

Libros sí tenemos, y hasta en grande escala, lo que no es una compensación, ni mucho menos. Fuera mejor que escasearan más, y nos dieran satisfacción mayor (*La Nueva Revista*, tomo 1, año 2, nº 6, 1894: 52).

Es interesante observar un fragmento en que Juan María Gutiérrez se planteó esta cuestión, o, mejor, en que prefirió no plantearse la. Sostiene Beatriz Sarlo:

[...] Gutiérrez no entra en la polémica sobre la existencia de una literatura nacional tal como se planteó después, y en varias ocasiones. Juan María Gutiérrez parte de la conciencia, y de la creencia de que tal literatura existe y que no solo puede sino que debe ser estudiada (1967: 78-79).

No es nuestra intención ahora hacer un rastreo exhaustivo, ni mucho menos, de las formas en que estas ideas aparecen en la obra crítica e histórica de Gutiérrez. Pero si nos detenemos ahora en un pasaje que puede ser tomado como representativo⁴⁵, observaríamos que Gutiérrez solo tendría la creencia de una literatura nacional⁴⁶, pero en el segundo sentido definido por Mitre, en la medida en que hablaba de los libros como hechos, no como modelos:

⁴⁴ Al respecto, también afirmaba: “[...] prescindiendo del génesis literario, o comprendiéndolo en cuanto relativamente lo comporte el asunto, podría escribirse con el título de literatura americana una historia descosida de ella, como producto indígena o asimilado de la intelectualidad del nuevo continente, *dándole por único vínculo la geografía*; como podría escribirse una historia económica, militar, política o social, dentro de sus límites territoriales” (*La Biblioteca*, año 2, tomo 4, 1897: 66; cursivas añadidas).

⁴⁵ Ya lo citaba Martín García Mérou al comienzo de su *Ensayo sobre Echeverría* (1894a: 5).

⁴⁶ Patricio Fontana (2013: 308) enfatizó con acierto –tomando el término de Sarlo– la idea de “creencia” que recorre este pasaje. Se trata de un aspecto central; nótese que Payró/Tomasito Buenafé también hablaba de “la *creencia* de que existe una literatura nacional” (cursivas añadidas).

No comenzaremos por examinar si tenemos o no *una* literatura, porque semejante investigación no cabe dentro de los límites que nos hemos trazado. Lo que sí parece que puede sentarse como un hecho es que “no carecemos de literatura”, puesto que nadie puede poner en problema que tanto en la época colonial como en la subsiguiente, nacieron y vivieron en el seno de nuestra sociedad, varios hombres de talento y de estudio que dejaron notorios vestigios de estas calidades, en la tradición o en sus escritos, ya inéditos, ya publicados por la prensa (*Revista de Buenos Aires*, tomo 12, año 4, n° 48, abril de 1867: 468; cursivas del original).

En ocasiones, al citarse este pasaje, se normaliza la ortografía al punto de hacer perder el sentido original. Porque, en rigor, Gutiérrez no prescinde de la pregunta por si existe una literatura nacional, sino por si existe *una* literatura nacional. Además de las bastardillas, también las comillas, que enmarcan “no carecemos de literatura”, y que suelen eliminarse cuando se cita este pasaje, están marcando un modo específico de entender la literatura. En suma, según nuestra lectura, en este fragmento, que pertenece al comienzo de un artículo publicado en 1867 en la *Revista de Buenos Aires* titulado “Reminiscencias. Literatura antigua americana y especialmente de la República Argentina”, Gutiérrez no niega, como Mitre, que exista una literatura propia, definida con rasgos que la hacen única, si no que suspende esa pregunta para abocarse a lo que también a Mitre le parecía posible, y en todo caso útil, el estudio de las obras como hechos, documentos que cabe recoger y estudiar.

La cuestión se “resuelve” en *La literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Y nos detenemos en el título de esa primera edición: *La literatura argentina*, y no la *Historia de la literatura argentina*, como se llamará posteriormente⁴⁷. Leemos el título original de Rojas, como si dijera: he aquí, finalmente, “la literatura argentina”. Como si ese título primero retomara la disyuntiva de Mitre, y apostara por un “curso de literatura” (en tanto las obras eran consideradas como modelos), y no “un curso de historia literaria” (en cuanto bajo este rótulo las obras serían consideradas solo como hechos).

No exactamente en esos términos, pero Rojas, para fundamentar su propuesta, parte de lo afirmado por Mitre, para ejemplificar que, “más grave aún” que la inexistencia –previa a la suya– de una cátedra universitaria de literatura argentina, le parecía el hecho de que “hasta se había negado la existencia de una literatura nacional” (Rojas, 1960

⁴⁷ A partir de la tercera edición (1948). El subtítulo lo conservaría.

[1917], t. 1: 61)⁴⁸. Tras citar las palabras de Mitre, Rojas las evalúa del siguiente modo: “No dispusieron ellos de la perspectiva que nosotros, treinta años más tarde, disponemos” (1960 [1917], t. 1: 63). Y podría pensarse que ese cambio de perspectiva, más que el tiempo, lo dio la voluntad de asumir –de *crear* en– la realidad de aquello que le daba una identidad a esa literatura; para Rojas, la argentinidad:

La argentinidad está constituida por un *territorio*, por un *pueblo*, por un *estado*, por un *idioma*, por un *ideal* que tiende cada día a definirse mejor. Ahora mismo, con estas breves palabras, estamos tratando de definirlo.

Pero antes debo decir que la argentinidad es aquella síntesis formada en la conciencia colectiva del país, por la cenestesia de su territorio y de su estado (cuerpo de la nación) y por la memoria de su pueblo y de su idioma (alma de la nación): todo ello concretado en un ideal que sea a la vez filosofía histórica de nuestros orígenes y filosofía pragmática de nuestro porvenir.

Pertenecen, pues, a la literatura argentina, todas las obras literarias que han nacido de ese núcleo de fuerzas que constituyen la argentinidad, o que han servido para vigorizar este núcleo. (1960 [1917], t. 1: 34; cursivas del original)

Carlos Altamirano se ha referido al punto que aquí atendemos cuando señaló que lo que Rojas trataba de probar era que “una identidad nacional y una tradición literaria se abrían paso a través de los textos y para ello no era suficiente ni la mera existencia de estos, ni su ordenación cronológica” (1997: 208). Muy consciente de esto era el propio Rojas, podemos pensar, si atendemos a la serie de observaciones que introduce en el prefacio de la primera edición, cuando señala que “no es el caudal de [...] noticias, viejas o nuevas, la parte más sólida [o la que Rojas quería como la más sólida] de esta obra, sino el sistema de sus ideas” (1960 [1917], t. 1: 22); esto es, se diría, cuando sostiene que él posee, al fin, aquel “plan racional” que Mitre señalaba no podía garantizar la geografía (*La Biblioteca*, año 2, tomo 4, 1897: 68).

De allí, se sabe, la apuesta de Rojas por comenzar su historia con “Los gauchescos”, esa “roca primordial”, ese “primer ensayo de un arte propio” (1960 [1917], t. 1: 57-58). Errado habría sido, en efecto, haber comenzado con “Los coloniales”, y en esto Rojas parece ser también muy explícito, puesto que en este segundo ciclo comienza señalando que su “mayor embarazo” fue “definir esa cosa sutil que es una conciencia nacional” (1960 [1918], t. 3: 87) y termina concluyendo (¿aceptando?) que el “carácter

⁴⁸ Si grave ha sido, para Rojas, que se negara la existencia de una literatura nacional, tampoco está de acuerdo con la idea –escribe– “de inventarnos una literatura cuando no la teníamos”, según se desprende de su caracterización de la labor de Juan María Gutiérrez (1960 [1918], t. 4: 594; véase también 1960 [1918], t. 3: 161).

común a toda esa producción de *los coloniales*” lo constituye “la ausencia de un verdadero tipo nacional en la producción” (1960 [1918], t. 4: 690-691; cursivas del original).

1.5.3. Una crítica argentina

La obra de Rojas ¿podría considerarse fundadora no solo de la literatura argentina, sino también de la crítica argentina? Tal cosa podría sostenerse, ciertamente. Un hecho implica el otro, desde una mirada actual. Sin embargo, sobre lo que queremos reflexionar ahora es sobre la existencia, en la obra de Rojas, de relatos, series, explicaciones acerca de la crítica literaria en Argentina. En síntesis, Ricardo Rojas ¿arma una tradición de la crítica? Si no es así, ¿cuándo es que se trazan por primera vez los primeros relatos retrospectivos acerca de la historia de la crítica literaria en Argentina?

No la ensaya Rojas, por lo pronto. Que Rojas no le dedique ningún apartado especial a la crítica literaria es significativo, tanto más cuanto que esa obra fundadora destina largas páginas a dar cuenta de otras tantas emergencias, como la del discurso historiográfico o la novela.

En la forma en que conceptualiza la obra de Martín García Mérou se evidencia esta ausencia con la fuerza de un punto ciego. Al comenzar, Rojas llama la atención sobre la vacilación que supuso encontrarle un lugar a García Mérou dentro de la historia de la literatura argentina, y justifica su decisión de hacerlo dentro del capítulo dedicado a “Los novelistas modernos” alegando que no solo fue autor de la novela *Ley social*, sino que cultivó la “prosa novelesca” en sus artículos, en sus impresiones de viaje, en sus recuerdos literarios (1960 [1922], t. 8: 405). Sin embargo, al cabo de unas pocas páginas, se le impone otra conclusión que, pese a su contundencia, no lleva a Rojas a revisar su primera clasificación: “Toda esta producción es, como se ve, más bien la de un crítico, que la de un novelista o un poeta, aunque el poeta y el novelista reaparecen fragmentariamente en aquellas páginas” (410-411). En suma, el problema que se le presenta a Rojas acerca del lugar donde incluir a García Mérou obedece menos al carácter polifacético de la obra analizada que a la ausencia de un capítulo destinado a la crítica⁴⁹.

⁴⁹ Es significativo a este respecto que Rojas, al finalizar su exposición sobre García Mérou, lo vincule con Juan María Gutiérrez (aunque no solo por su perfil como crítico): “Debo ahora concretar mi juicio sobre Martín García Mérou, diciendo, para el caso, que renovó, en la generación del 80, el tipo intelectual y moral de Juan María Gutiérrez. Como Gutiérrez, fue poeta, y dejó como él un tomo de *Poesías*, en el cual se hallan algunos cantos de agradable versificación; como Gutiérrez cultivó el género novelesco, dejando en *Ley social* y *Perfil y miniaturas*, significativos ensayos de prosa amena; como Gutiérrez fue estadista, universitario y crítico de nuestra literatura. Aunque carece de vigor filosófico y de brillo verbal, García

Si Rojas, tampoco en su Biblioteca Argentina, le dedica un espacio especial a la crítica literaria, sí lo haría por esos mismo años José Ingenieros en La Cultura Argentina. En 1917, apareció *Crítica literaria*, la primera recopilación de los textos que Goyena había publicado, hacía casi medio siglo, en las páginas de la *Revista Argentina*. Esos artículos recorrían, finalmente, el camino que siguieron los producidos por los críticos del 80 (y posteriores), puesto que la circulación de esos trabajos se caracterizó por hacerse primero en la prensa y luego, en ciertos casos, por recopilarse en libro.

Fernando Degiovanni ha analizado exhaustivamente el proyecto editorial de Ingenieros –en contraposición a la Biblioteca Argentina, de Rojas–, y se ha referido a este “movimiento textual novedoso para el post Centenario: la canonización de trabajos de la crítica literaria”, interpretándolo como parte de uno de los fines de La Cultura Argentina, el de “dotar de elementos analíticos y datos objetivos a una futura síntesis científica de la nacionalidad” (2007: 269-270). Como plantea Degiovanni, en la colección el nombre de Nicolás Avellaneda se une, desde esta perspectiva, al de Goyena; sin embargo, son también marcadas las diferencias. Los *Escritos literarios* de Avellaneda no solo recogen trabajos críticos; además, en un artículo que podría pensarse como tal, se reivindica un lugar de enunciación distinto: “Somos lectores y no críticos” (Avellaneda, 1915: 157). Por el contrario, desde el propio título del volumen de Goyena, *Crítica literaria*, se evidencia la centralidad que ese discurso tiene en su caso. Escribe Degiovanni:

Incorporados [Goyena y Avellaneda] de modo recurrente en las antologías escolares como representantes canónicos de la oratoria, ellos dejarían de ocupar aquí el rol de gloriosos tribunos para pasar a ser vistos como autores de ensayos interpretativos sobre eventos y personajes del pasado nacional.

[y más abajo, agrega]

Un caso similar de reclasificación ocurre con Pedro Goyena, de quien Ingenieros publicó el primer volumen de ensayos críticos disponibles en el país. Orador parlamentario, famoso por su defensa de los dogmas religiosos y de la enseñanza confesional en contra de las propuestas liberales –matrimonio civil, patronato, registro civil–, Goyena pasaría a ser visto en la colección de Ingenieros menos por su labor de tribuno católico –una postura que hubiera contrariado la orientación ideológica de la

Mérou es escritor bien informado en sus críticas y poetas de buen gusto en sus versos mejores” (1960 [1922], t. 8: 412).

Dicho sea de paso: la imagen con la que Rojas cierra su caracterización de García Mérou se diferencia de la que se conserva en unas pruebas de imprenta, no incluidas en la versión editada. En esos papeles se leía: “Son los *Recuerdos literarios*, el libro más planeado y más ameno de García Mérou, fuente del historiador y sugestión de escritores jóvenes. Podría extraerse de *Poesías* cuatro o cinco cantos. De sus prosas restantes una selección. Es correcto casi siempre, pero nunca impresiona por las ideas o la forma. Carece de vigor filosófico y de brillo verbal. Es un obrero de nuestra cultura muy valioso, pero no un escritor de primer orden” (Museo Casa de Ricardo Rojas – Instituto de Investigaciones, Archivo Documental, locación 109).

serie— que como autor de los primeros estudios importantes sobre escritores nacionales. (2007: 270)

Para el caso de Goyena al menos, que es en el que aquí nos focalizamos, puede concluirse que no hubo tal “reclasificación”. Si su perfil de orador era el que primaba en las antologías, su figura como crítico literario —como se ha visto— gozaba de difusión y aceptación. La campaña de 1870, que recibió el beneplácito de Juan María Gutiérrez, bastó para otorgarle al nombre de Goyena una centralidad que, atravesando los últimos años del siglo XIX, vino a cifrar, en la colección de Ingenieros, la historia de la crítica literaria argentina⁵⁰.

En los años siguientes, en la revista *Nosotros* se publican los primeros artículos que conocemos que se proponen reflexionar sobre esa historia. En 1922, se publicó “Apuntes sobre la crítica literaria en la Argentina”, de Arturo de la Motta, un texto que ya hemos citado por la forma en que retoma la figura de Goyena y su voluntad por construir a la crítica como una “administración de justicia”, algo que De la Motta veía aún, en 1922, como un proyecto a concretar. En este texto de De la Motta, empieza a trazarse una primera genealogía de críticos en Argentina:

El escritor propiamente dicho, profesional, es de época demasiado reciente entre nosotros, es decir, el que vive para sus libros y tal vez de sus libros, si a tanto alcanza nuestro progreso intelectual, dedicado a un género científico o literario cualquiera.

En la especialidad que nos ocupa apenas si podríamos citar algunos nombres: Juan María Gutiérrez, Pedro Goyena, Santiago Estrada, Miguel Cané, Martín García Mérou, Juan Mas y Pi, entre los que se fueron.

De la guardia vieja: Calixto Oyuela y Pablo Groussac. Entre los jóvenes: Ricardo Rojas, Roberto F. Giusti, Manuel Gálvez, Juan Pablo Echagüe, Álvaro Melián Lafinur, Jorge M. Rohde, Carmelo Bonet, Marasso Rocca y algunos otros (*Nosotros*, tomo 40, año 16, n° 155, abril de 1922: 505)⁵¹.

Unos años después, encontraremos, también en *Nosotros*, otro artículo sobre el tema, esta vez de Álvaro Melián Lafinur “La crítica en la Argentina en los últimos veinticinco años” (tomo 57, año 21, n° 219/220, número aniversario, 1927), que, pese a

⁵⁰ Pese a la poca indulgencia de los juicios de Groussac sobre Goyena en *Los que pasaban* acerca de su papel como iniciador de la crítica literaria (1972 [1919]: 69-79), la figura de Goyena continuaba gozando de prestigio. Lo prueba la selección de Ingenieros, pero también que Ángel de Estrada (h) le dedicara en 1914 su discurso de recepción a la Academia de Filosofía y Letras (reproducido en Goyena, 1917: 7-46) y en 1921 Agustín Sáenz Samaniego su tesis doctoral en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

⁵¹ En las páginas posteriores, al hablar de estos autores, agregaba otros nombres: Juan Torrendell, Carlos Ibaguren y Julio Noé (*Nosotros*, tomo 40, año 16, n° 155, abril de 1922: 509 y 511).

su título, se remonta a los antecedentes del siglo XIX. Y, un año antes, en 1926, un volumen enteramente dedicado a la historia de la crítica, el cuarto tomo de *Las ideas estéticas en la literatura argentina* (1926), de Jorge Max Rohde⁵².

Hacia esos años esta investigación concluye. Se publican los últimos textos de Oyuela (1919-1920), Quesada (1922) y Groussac (1924), y Rojas concluye su historia (1917-1922). Los años que siguen reconocen muchas continuidades, pero también es posible advertir nuevos protocolos de lectura, como el de la estilística, introducida en el escenario local ante todo por el nuevo Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires (Toscano y García, 2009, 2013; Lida, 2019), que, para Ricardo Piglia, definió la crítica dominante de su tiempo (2014: 105). Que entonces se lleven a cabo los primeros intentos por dar cuenta de la historia de la crítica literaria en Argentina es también indicio de un punto de inflexión. “Guardia vieja” y “jóvenes”, así dividía, en 1922, Arturo de la Motta, los nombres de aquellos se habían dedicado, en mayor o menor medida, a la crítica literaria. Pero, en 1923, en la encuesta de *Nosotros* sobre “la nueva generación literaria”, las respuestas de los consultados irán colocando a unos nombres y a otros bajo el mismo rótulo. Los de la “guardia vieja” y los “jóvenes” de De la Motta se confunden, en las páginas de *Nosotros* –publicación que podía ser ya estimada, por Ángel Battistessa, uno de los encuestados, como “una revista tradicional y representativa” (tomo 44, año 17, n° 171, agosto de 1923: 534)–, en el grupo de “los escritores mayores de treinta años”⁵³. Son los contornos de una tradición que continuaba esbozándose, la de la crítica literaria argentina.

⁵² En 1932, Roberto Giusti publicó un ensayo en *Nosotros* dedicado a dar un panorama de la historia de la crítica literaria en Argentina, resultado de dos conferencias leídas en la Facultad de Filosofía y Letras. Se trata, según nuestro punto de vista, del primer análisis sólido sobre el tema (“La crítica literaria en la Argentina”, *Nosotros*, tomo 77, año 26, n° 283, diciembre de 1932: 249-304). Con agregados y supresiones, pasaría a formar parte de las contribuciones del autor a la *Historia de la literatura argentina* (1958-1960) dirigida por Rafael Alberto Arrieta. La que no volvió a editarse es sobre todo la parte del ensayo dedicada a la figura de Juan María Gutiérrez, capítulo que en la *Historia* mencionada estuvo a cargo de Ricardo Sáenz Hayes.

⁵³ Desde uno de los primeros encuestados, el joven crítico José Gabriel, los nombres de Groussac y Rojas, por poner un ejemplo, aparecerán reiteradamente juntos (*Nosotros*, tomo 44, año 17, n° 168, mayo de 1923: 8-9, 11-12, 17-18; n° 169, junio de 1923: 271; n° 171, agosto de 1923: 512; 515; 532; 538). Es a la cuarta pregunta del cuestionario a la que están respondiendo (“De los escritores mayores de treinta años, ¿cuáles son los que merecen su respeto? ¿En alguno reconocería Ud. a un maestro?”). (Para una lectura acerca de la transformación de la figura del intelectual en el período, y que considera, junto con otras intervenciones, la encuesta de *Nosotros*, véase Montaldo, 1989).

Capítulo 2. El impacto del naturalismo en la crítica literaria

2.1. Las condiciones y los principales argumentos de la polémica en torno al naturalismo

La principal polémica literaria que atravesó la década de 1880 giró en torno al naturalismo. Resuenan en ella debates de otra clase, como el entablado a propósito de la laicización estatal promovida por el gobierno roquista o la reconfiguración de la identidad nacional a partir de la inmigración o la conquista del desierto (Laera, 2004: 156, nota 3). Esas otras polémicas, más que resonar, son en rigor también parte de la polémica misma en torno al naturalismo, y esto porque, como ha sostenido Starobinski y Braunrot, la crítica literaria no ha sido, a lo largo de su historia, una actividad puramente literaria, sino que sus juicios han estado constitutivamente atravesados por otros principios, considerados en ocasiones “más urgentes e importantes” (1974: 492). Con respecto a los límites temporales, si puede discutirse la fecha de su clausura, no hay dudas acerca del comienzo de la polémica hacia 1879, con la publicación –rápidamente interrumpida– de *L'Assommoir* en *La Nación* y con el primer texto programático de una pluma argentina, la “Carta literaria” de Benigno B. Lugones. Al año siguiente, la edición de *Naná* –que sumaba el *demi-monde* al mundo del trabajo–, y la difusión de un extenso ensayo sobre el tema a cargo de Luis B. Tamini, terminaría de instalar el tema en el escenario local.

Esos años son los que Alejandra Laera llamó los de inflexión naturalista, años en que la polémica se produce antes de que se escriban novelas naturalistas en el país (2004: 156). Esa expectativa por una novela naturalista nacional llevará a que, cuando se publiquen las primeras novelas de Eugenio Cambaceres, pese a tener rasgos que podrían haber sido obstáculos para su adscripción al naturalismo, muchos críticos hayan producido una asimilación de esa clase. Como ya permite observar esta hipótesis de Laera, y enfatizará Fabio Espósito al detallar los distintos modelos que influyeron en la obra de Cambaceres (2006: 12), si bien existen variadas vinculaciones entre uno y otro hecho, no puede establecerse una equivalencia directa entre el surgimiento de la novela en Argentina y la introducción del naturalismo. Convendría puntualizar también que el debate sobre el naturalismo no se agota en la emergencia de la novela nacional. Quienes se han ocupado de la polémica lo han hecho básicamente por su interés por el nacimiento de ese género en la literatura nacional, pero en Argentina, en la década de 1880, el debate se registró a propósito de otras literaturas, la francesa en primer lugar, pero también la

española⁵⁴. Es posible afirmar que la polémica en torno al naturalismo en Argentina implicó una actualización del debate literario, una relativa sincronía entre lo acontecido en Europa y en Argentina. La carta (a la que nos referirnos más adelante, y que hasta el momento no ha sido analizada) que el propio Émile Zola le envió a Antonio Argerich en 1882 bien puede sintetizar esa comunicación entre los distintos escenarios nacionales que se dio con una fluidez inédita hasta ese momento.

En “El naturalismo en el teatro”, el propio Émile Zola resumió el núcleo de la discusión, que ha sido también en Argentina también el eje fundamental:

Tout la querelle est là. Les coquins sont permis, mais il faudrait les punir au dénouement, ou du moins les écraser sous notre colère et notre dégoût. Quant aux gens honnêtes, ils mériteraient ça et là quelques lignes d'éloges et d'encouragement. [...] Nous disons tout, nous ne faisons plus un choix, nous n'idéalisons pas ; et c'est pourquoi on nous accuse de nous plaire dans l'ordure. En somme, la question de la moralité dans le roman se réduire donc à ces deux opinions : les idéalistes prétendent qu'il est nécessaire de mentir pour être moral, les naturalistes affirment qu'on ne saurait être moral en dehors du vrai. Or, rien n'est dangereux comme le romanesque ; telle œuvre, en peignant le monde de couleurs fausses, détraque les imaginations, les jette dans les aventures ; et je ne parle point des hypocrisies du comme il faut, des abominations qu'on rend aimables sous un lit de fleurs. Avec nous, ces périls disparaissent. Nous enseignons l'amère science de la vie, nous donnons la haute leçon du réel (1887: 126-128)⁵⁵.

La caracterización está hecha por el propio Zola, desde su perspectiva, pero puede decirse que es exacta. Podría formularse desde el lugar de aquellos que, con inflexiones particulares, se oponían al naturalismo. Y es que tanto unos como otros asumen para sí la necesidad de ser verdadero (para los opositores al naturalismo, este, al retratar solo la miseria, también ofrece un retrato falso) y la necesidad de ser moral; la diferencia reside en qué se requiere para ser una cosa y otra. Se trata del medio tópico subyacente existente

⁵⁴ En su antología sobre el debate sobre el naturalismo en Argentina, Espósito *et al.* (2011) incluyen los artículos de Luis Alfonso, José Ortega Munilla y Emilia Pardo Bazán que dan cuenta, desde las páginas de *La Nación*, de la polémica en otras latitudes.

⁵⁵ “ Toda la querella está ahí. Los bribones están permitidos, pero sería necesario castigarlos en el desenlace, o, por lo menos, aplastarlos con nuestra cólera y nuestro asco. En cuanto a las personas honradas, merecerían acá y allá algunas líneas de elogio y aliento. [...] Nosotros lo decimos todo, no hacemos una elección, no idealizamos; y por ello se nos acusa de recrearnos en la inmundicia. En suma, la cuestión de la moralidad en la novela se reduce, pues, a estas dos opiniones: los idealistas pretenden que es necesario mentir para ser moral, los naturalistas afirman que no se puede ser moral al margen de lo verdadero. Pues, nada es tan peligroso como lo novelesco; tales obras, al describir el mundo con colores falsos, desequilibran las imaginaciones, las lanza a la aventura; y no hablo de las hipocresías de lo que es necesario, de las abominaciones que se hacen amables bajo un lecho de flores. Con nosotros estos peligros desaparecen. Enseñamos la amarga ciencia de la vida, damos la altísima lección de lo real” (traducción de Jaime Fuster, en Zola, 2002: 162-163).

en toda discusión (Angenot, 1982): en este caso, el supuesto de la función didáctica, en particular, de la novela; pero también, en general, de la literatura⁵⁶. Se trata de un supuesto acerca de las funciones de la lectura literaria que Graciela Batticuore ha caracterizado, en su análisis las representaciones de la lectura en la década de 1880, oponiendo la propia de los lectores “sibaritas”, la “lectura temible que corrompe”, a la “lectura ejemplar y civilizadora”: “Está claro que no solo el naturalismo en boga, sino el romanticismo –que perdura en el 80–, constituye un peligro para la educación moral de los lectores, especialmente cuando se trata de novelas u obras que exaltan el sentimentalismo o la psicología de los personajes” (2010: 414, 422).

Un breve texto publicado en 1882 en el diario *La Unión*, con el título “Lectura”, sintetiza, desde la perspectiva de esta publicación católica, lo que aquí estamos desarrollando. Queda claro en esos párrafos que el peligro de la lectura corruptora excede al naturalismo: se trata de un temor frente a la expansión y diversificación del público lector registrado hacia la última parte del siglo XIX:

El hábito de leer se ha generalizado mucho en la época actual. [...]

Leer es un medio de saber cosas buenas o malas, de adherirse elementos intelectuales, provechosos o nocivos. A veces no se diferencia de presenciar el espectáculo del vicio en las formas declaradas que ostenta el cinismo. ¿Es otra cosa leer las novelas de Zola, que asistir intelectualmente al teatro del escándalo?

Los libros de caballería trastornaron el seso al famoso hidalgo; y lo propio acontece a muchos desgraciados que si no salen a pelear con los molinos de viento, se lanzan en aventuras filosóficas o de otro género, sin tener muchas veces la dicha de tornar a la razón, en las postrimerías de una vida lastimosamente empleada.

[...]

En una tienda, llevando libros, ocupándose en negocios de frutos del país, en cualquier parte y cualquiera que sea el oficio del incauto, declarado por sí mismo en aptitud de leer sin peligro toda clase de obras, se produce el lamentable fenómeno de convertirse en *libre pensador* el que antes solo pensaba en cumplir sus deberes, y en racionalista el que debiera contentarse con ser racional. [...] Otros, menos aficionados a teoría y doctrinas temerarias, se hacen infelices por copiar en la vida un tipo de novela. La tentación, más de una vez, ha surgido en la página de un libro tomado imprudentemente para matar el tiempo. El lector se ha disipado luego; ha llegado quizás al suicidio, mal que se propaga fatalmente después de la aparición de ciertos libros. El *Werther* de Goethe, sabido es, tuvo numerosos imitadores en la juventud alemana.

Nos llamó la atención, tiempo ha, la apología de la lectura, sin distinción, escrita por uno de nuestros literatos más conocidos⁵⁷. Pensaba él que no había para qué preguntar

⁵⁶ De un modo u otro, a este supuesto se han referido muchos de los que se ocuparon de la polémica en torno al naturalismo: Nouzeilles (2000: 87), Espósito (2006: 45), Laera (2004: 159).

⁵⁷ Se trata de Domingo F. Sarmiento, cuya concepción de la lectura ha sido trabajada asimismo por Batticuore para establecer el contraste entre las diferentes representaciones de los modos de leer. Uno de

cuáles eran los libros cuya difusión debiera impedirse. No importa cuál sea el libro, decía; lo esencial es que se lea. La persona que se ocupa en leer, agregaba, se libra de hacer gastos inútiles, de complicarse en asuntos perjudiciales, de cometer delitos *et cetera*.

Hay un gran error en esa apreciación. [...]

Pensamos, pues, que es oportuna y debe ser fomentada por los católicos, la obra iniciada bajo el nombre de “Asociación protectora de la buena lectura” (*La Unión*, lunes 27 y martes 28 de noviembre de 1882).

Sin llegar al proyecto de una asociación de esa clase, la representación acerca de la lectura que se desprende es la que está en la base de los debates en torno al naturalismo en la década de 1880. Y hace que la cuestión de la moral esté en el centro del debate y que tanto los partidarios como los opositores al naturalismo se acusen entre sí de producir libros moralmente perniciosos. Los argumentos pueden volverse intercambiables. Miguel Cané dirá de *Potpourri*, de Eugenio Cambaceres, que es un “libro de enfermo” (*Sud América*, 30 de octubre de 1885: 1); Luis B. Tamini llamará “enfermo” al escritor romántico (*La Nación*, 9 de mayo de 1880: 1).

Esa crítica moral al naturalismo se encuentra en la mayor parte de los textos que combaten esta estética, incluso en aquellos que priorizan otros flancos. Se encuentra, por ejemplo, en un artículo de Carlos Olivera, en que, como tantos otros, señala que lo que Zola escribe no hace sino “pervertir el sentido moral”, particularmente de “las gentes de organización tan baja y tan grosera como la de él” (18 de diciembre de 1880; reunido en 1887: 51). La crítica de Olivera se singulariza, sin embargo, por el énfasis con que ataca a la Iglesia y con que promueve la ciencia. “Zola, en la grandiosa tarea del Progreso, representa el papel que representó la Religión Católica en la Edad Media”, sostiene (1887: 51). Y luego dirá, para negarle a Zola el título de filósofo, que no sigue la senda del “método experimental”, “la revolución iniciada en el mundo de las entidades imaginarias por Voltaire, y continuada por la escuela de Mr. Carlos Darwin y Mr. Herbert Spencer, [que] ha sujetado todos los conocimientos a un examen implacable y minucioso” (1887: 54). En definitiva, la condena moral es posible aun si se comparte el deseo de vincular literatura y ciencia⁵⁸.

los artículos de Sarmiento sobre el tema es “Las novelas”, publicado en *El Nacional* el 14 de abril de 1856 (recopilado en Sarmiento, 1900).

⁵⁸ En un artículo de Ernesto Quesada también se puede leer una condena moral de la obra de Zola, y, al mismo tiempo, una revalorización del vínculo de la ciencia con la literatura (“Revista Europea”, *Nueva Revista de Buenos Aires*, tomo 1, mayo, 1881: 284).

Tan mayoritaria fue la cuestión moral en el debate en torno al naturalismo que Gabriela Nouzeilles escribió que “La defensa de la autonomía absoluta del arte no se contó entre las objeciones hechas al circuito de comunicación postulado por el naturalismo” (2000: 87) y que Sabine Schilcker apuntó haber encontrado únicamente una voz que escapara al reproche de inmoralidad, la del español Revilla (2003: 109, nota 180). Y, en efecto, tan abrumadoramente mayoritaria fue esa operación de los críticos que, si hay casos que apoyan su argumentación en un deseo de autonomía, son casos –por lo menos en el debate local de la polémica– contados, y, en rigor, no constituyen una disrupción, puesto que se trata de argumentos que el propio Émile Zola esgrimió para defender su proyecto novelístico. Si, como vimos, a un reproche de inmoralidad oponía otro similar (eran las novelas idealistas, y no las naturalistas, las peligrosas), en otras ocasiones Zola dispone un desplazamiento –y ya no una inversión– del asunto.

Es una operación que puede observarse típicamente en su ensayo “La littérature obscène”. Allí Zola señala con claridad que el tema, el contenido de las novelas, sería indiferente, y que aquello que definiría su valor (su moral) sería solo la forma:

Telle est toute ma querelle. On est très coupable, quand on écrit mal ; en littérature, il n'y a que ce crime qui tombe sous mes sens, je ne vois pas où l'on peut mettre la morale, lorsqu'on prétend la mettre ailleurs. Une phrase bien faite est une bonne action (1887 : 364)⁵⁹.

“Tout la querelle est là”, decía antes, cuando se enfocaba en la inmoralidad del idealismo.

“Telle est toute ma querelle”, escribe ahora, para señalar la equivalencia entre moralidad

⁵⁹ “Esta es toda mi querella. Se es culpable cuando se escribe mal; en literatura, solo existe este crimen que me parece evidente; no veo dónde se puede situar la moral cuando se pretende situarla en otra parte. Una frase bien hecha es una buena acción”. El ensayo dedicado a “La literatura obscena” no se encuentra traducido al español en la versión de *La novela experimental* que suele circular; de ahí que en este caso la traducción nos pertenezca. En este texto, Zola critica a aquellos textos que solo buscan un rédito económico, ya sea que apelen a la obscenidad o a la virtud: “[...] entre ceux qui prennent la spécialité de ne pas faire rougir les femmes et ceux qui mettent leur gain à les faire rougir, il y a les véritables artistes, les écrivains de race qui ne se demandent pas une seconde si les femmes rougiront ou non. Ils ont l’amour de la langue et la passion de la vérité. Quand ils travaillent, c’est dans un but humain, supérieur aux modes et aux disputes des fabricants. Ils n’écrivent pas pour une classe, ils ont l’ambition d’écrire pour les siècles” (1887: 368) (“[...] entre los que se especializan en no hacer sonrojar a las mujeres y los que apuestan por hacerlas sonrojar, están los verdaderos artistas, los escritores de raza que no se preguntan ni por un segundo si las mujeres se van a sonrojar o no. Tienen amor por la lengua y pasión por la verdad. Cuando trabajan, lo hacen con un fin humano, superior a las modas y disputas de los fabricantes. No escriben para una clase, tienen la ambición de escribir para los siglos”; nuestra traducción). Se sabe que la de Zola no es la postura de quien ingenuamente rechaza la dimensión económica de la literatura; en otro texto (imprescindible, “El dinero en la literatura”) ha afirmado: “L’argent a émancipé l’écrivain, l’argent a créé les lettres modernes” (1887: 190) (“El dinero ha emancipado al escritor, ha creado las letras modernas” [2002: 226]).

y talento. Simetría en la redacción que introduce disimetrías en los argumentos, aunque en rigor están en función de abonar un mismo proyecto estético.

Un ejemplo, en el escenario local, de esta apelación a la autonomía en defensa de una obra considerada naturalista puede encontrarse en una nota publicada el 13 de septiembre de 1887, en *Sud América*, en que se sostiene, entre otras cosas, que “en las esferas del arte no existe lo moral ni lo inmoral, lo decente ni lo indecente. Existe tan solo la obra que tiene carnadura”. Con el título de “Inmoral. A propósito de Cambaceres”, la nota está firmada por J. A. A., es decir, muy probablemente, por el médico Juan Antonio Argerich (1840-1905), y no por el autor de *¿Inocentes o culpables?*, Antonio Argerich (1855-1940), nombres que se han confundido con frecuencia, según advierte Salto (2006: 146, nota 52).

Otro ejemplo afín se halla en un artículo de Eduarda Mansilla, publicado el 2 de diciembre de 1880, en *El Nacional*, en que reseña un folletín de Miguel Cané: “La tarea del moralista no es idéntica al del [sic] artista, antes al contrario el moralista debe mostrarnos el vicio en toda su deformidad cargando su paleta, cuanto fuese necesario a sus altos fines sin temor ni escrúpulo. El artista no” (reproducido en Mansilla, 2015: 405). Sin embargo, en este caso, el propósito de la autora es defender una estética que se distancia del realismo, “tan antipático a [...] [su] temperamento” (403). Si Mansilla se permite un elogio a Zola, este surge a pesar de, y no gracias a, su programa. Se trata de una crítica al naturalismo que parte de una particular concepción sobre la situación social y cultural de la Argentina del momento, que, según la autora, no estaría signada por los conflictos sociales y políticos europeos:

Zola, el maestro del realismo moderno, cuando no estaba ni agriado por la crítica acerva ni mal encaminado por elogio excesivo, escribía “Une page d’amour” donde la realidad es bella, atractiva; y sin curarse de *faire école* describe los sufrimientos de una niña celosa con un vigor y una verdad insuperables. Desgraciadamente después nos presenta el “Assomoir”, ya con una mira política, que eso también ha de tenerse en cuenta, pues en Europa los credos políticos son los que guían invariablemente con su infranqueable *parti pris* a los literatos y les marcan su ruta, ya como historiadores ya como novelistas. En pequeño empezamos a verlo ya entre nosotros y más tarde ha de acentuarse, si bien no como en Europa que por suerte no nos abruma las cuestiones sociales ni religiosas que allí.

“La Naná” es la expresión exagerada y monstruosa del realismo, en esas sociedades que luchan sin cesar con el hambre, la falta de espacio, y esa serie de problemas políticos y sociales que nosotros ni sospechamos. Felices los hijos de esta tierra, ricos de suelo, libres de preocupaciones y de un pasado histórico que agobia la Europa; nosotros podemos mejor que los Yankees entregarnos a la grata y aristocrática tara de hacer el

arte por el arte, que aquí las sectas religiosas no se rivalizan y chocan como en *Yankee land* (406)⁶⁰.

No es la de Mansilla la única voz femenina en el debate naturalista, aunque la suya se destaca por la singularidad de sus argumentos. Resulta insoslayable, desde ya, el modelo de intervención por parte de la española Emilia Pardo Bazán en su libro *La cuestión palpitante* y las polémicas periodísticas en la que se vio envuelta, algunos de cuyos textos se publicaron en Argentina en el diario *La Nación* (véase Espósito *et al.*, 2011). También tuvo un lugar destacado el ensayo sobre “La novela moderna”, de Mercedes Cabello de Carbonera, premiado por la Academia Literaria de Buenos Aires, en que proponía una novela realista lejos de las exageraciones tanto del romanticismo como del naturalismo (1892). Sobre las novelas de la propia Cabello de Carbonera, Juana Manual Gorriti se referirá en *Lo íntimo*, asociando sus obras a la figura de Zola (2019: 124). Gorriti criticará duramente esas novelas, más aún por estar escritas por una mujer:

No me canso de predicarle que el mal no debe pintarse con lodo sino con nieblas.
El lodo hiede y ofende tanto al que lo maneja como a quien lo percibe.

Además, se crea enemigos, si incómodos para un hombre, mortales para una mujer.

El honor de una escritura es doble: el honor de su conducta y el honor de su pluma (109)⁶¹.

Por último, digamos que, entre los argumentos cruzados en la polémica, la del carácter importado del naturalismo fue señalado con insistencia. El debate se insertaba en uno más amplio acerca de la producción de una literatura nacional –y, en particular, de la novela nacional–. “No, felizmente, no: esta literatura no es argentina, es una importación malsana de la literatura realista pornográfica que solo tiene cierto público del *medio mundo* o del mundo galante como consumidores, compradores y admiradores”, escribía

⁶⁰ Acerca de la apelación al naturalismo en el propio proyecto artístico de Eduarda Mansilla, cabe destacar una irónica observación de la autora en sus *Recuerdos de viaje*: “Causa dolor ver a esas rubias, transparentes, poéticas Yankees, vestidas de encajes; deslumbrantes de lujo y atavío, verlas digo, sentadas prosaicamente en esa actitud femenina que permite apoyar un gran plato sopero sobre las rodillas, un tanto separadas. Solo el realismo de Zola, puede dar acabada idea del espectáculo, del olor, del ambiente, que rodea a esas bellas mujeres escotadas y coquetas. Devoran por cucharadas el líquido negruzco en el cual flotan grandes pedazos de carne resistente, agitando a la par que sus dorados rizos, sus activas mandíbulas” (1882: 40).

⁶¹ En otro pasaje de *Lo íntimo*, Gorriti escribe que el naturalismo es una “doctrina ya proscripta”. Y agrega: “Zola ha sido derrotado en toda la línea, así en el libro como en el teatro / El pobre, para hacer ver que es capaz del otro género, se fue a la otra alforja del ideal; y la reproducción de su ‘Ensueño’ comprobó su fárrago de extravagancias” (147).

por caso Ernesto Quesada, por ejemplo, sobre *Potpourri. Silbidos de un vago*, la primera novela de Eugenio Cambaceres (*Nueva Revista de Buenos Aires*, año 2, tomo 5, 1882: 572). Sin embargo, los reparos –como se puede observar en esta misma cita– pasaban menos por el carácter foráneo que por su indecencia. No cae fuera de esta generalidad el siguiente pasaje de un artículo publicado en diciembre de 1885, en el diario católico *La Unión*, cuando Cambaceres había publicado su tercera novela:

Los imitadores quieren probar que miden la talla de los modelos, y en esta competencia de vanidad, pierde el arte, pierde el buen sentido, y a menudo, la moral. Este es el peligro de la literatura en el Río de la Plata. No penetra por el teatro, mas sí por la novela en que Zola tiene ya rivales que traen a la memoria un cuento chileno de Blanco Cuartín. Gustaba, según él, D. Juan María Gutiérrez de humedecer el extremo del cigarro en el café para mezclar su sabor al perfume del primer humo que aspiraba. Pareciose a un imitador este gusto tan fino sibaritismo, que en seguida de verle, empapó su cigarro en café a manera de bizcochuelo en chocolate, dióle vueltas, y al sorber el compuesto resultante, estalló como Don Quijote con el bálsamo de Fierabrás. Imitando, imitando se acaba *Sin rumbo...* (“Certamen”, 15 de diciembre de 1885, *La Unión*: 1).

En el fragmento, es la cuestión de la imitación la que está puesta en un primer plano, pero vinculada con el menoscabo de ciertos valores: el arte, el buen sentido y – como no podía ser de otro modo– la moral. Si elegimos esta cita, frente a otras posibles, es por dos detalles que la vuelven particularmente atractiva. Por un lado, por la mención de un nombre, el de Juan María Gutiérrez, que parece bastar, aun si lo que se narra no es más que un “cuento”, para instalar, en el contexto de este artículo en que se reflexiona sobre la literatura nacional a raíz de un certamen de la Academia del Plata, una figura de autoridad (crítica). Por el otro, por la omisión de otro nombre, el del autor de *Sin rumbo*, alusión que se vuelve posible en la medida que su proyecto novelístico, vinculado con el naturalismo, adquiere una centralidad cada vez mayor.

2.2. Los planteos iniciadores de Benigno B. Lugones y de Luis B. Tamini

La “Carta literaria”, de Benigno B. Lugones (1857-1884), fue publicada en *La Nación* el 16 de noviembre de 1879. Se trata de la primera defensa del naturalismo por la pluma de un autor argentino. Dirigida a Rodolfo Araujo Muñoz, comienza de este modo: “El naturalismo es la prostitución del arte, es el duro calificativo que te mereció mi humilde artículo, sobre la fonda malhadada, en que tantos temas se pueden encontrar para la escuela realista”. El artículo al que se alude es “Una historia verosímil (comentario al

código penal)”, aparecido el 5 de octubre de ese mismo año en la *Revista Literaria. Órgano del “Círculo Científico Literario”* (año 1, n° 18: 280-284), artículo que, además de ser fundamental para explicar esta suerte de manifiesto naturalista que es la “Carta literaria”, había provocado –como aclara el propio Lugones el 15 de octubre en *La Nación*– su destitución, por parte del coronel Garmendia, del puesto que Lugones ocupaba en la policía⁶².

Aunque la “Carta literaria” fuera una defensa, entonces, de sus propios textos, en particular de “Una historia verosímil”⁶³, Lugones presenta al naturalismo como un programa al que incentiva a plegarse: “el naturalismo es la escuela del porvenir”. Rechazada por inadmisibles la teoría del arte por el arte, Lugones aspira a una escuela con un fin moral, “eminente práctico y útil”, y, para eso, en contraposición con una “literatura mentirosa”, se propone decir la verdad, aun si fuera “quizá demasiado dura”.

En esa verdad, en esa “fotografía –y si otros le reprocharán al naturalismo regodearse en lo bajo–, entraría, según Lugones, todo: “lo malo y lo bueno, lo sucio y lo limpio, lo atractivo y lo repugnante”. Comprendería, también, todas las clases sociales:

Con semejante programa, sus primeros ensayos no han podido ser sino lo que han sido: la pintura de las clases bajas, con sus inmundicias, su promiscuidad, sus miserias, sus vicios, *la caída fatal de una familia obrera, en la atmósfera apesada de un suburbio*. [...]

Pero el catálogo completo de todos los males que aquejan y que pierden al pueblo; la multitud de vicios que ocultan en su seno las clases ricas; las miserias, las ruindades,

⁶² La reconstrucción de esta cadena de sucesos y textos fue llevada a cabo por Diego Galeano (en Lugones, 2011: 47-58).

⁶³ Texto de consecuencias decisivas para Lugones, “Una historia verosímil” narra la historia de Pancho, quien, sin dinero para comer, es invitado, por parte de Rodolfo, a hacerlo en la fonda de don Pablo. Tras consumir en abundancia, Rodolfo anuncia tranquilamente que no tiene con qué pagar y, ante la amenaza de don Pablo de llamar a la ley, Rodolfo, nuevamente con aplomo, le indica que no tiene forma de mandarlo preso. La historia continúa con la llegada de un sargento, que lo envía a la comisaría. Allí, el comisario, que primero quiso meterlo preso, termina ridiculizado al verse obligado a prestarle dinero a Rodolfo para saldar la deuda en la fonda, una vez que hubo quedado en evidencia, además de su soberbia, su ignorancia del Código Penal. El relato reproduce cierta lengua popular, propia de la inmigración, especialmente en el caso de Pablo (“Se osté no tiene da que pagá va en la Cumisería”), pero también del sargento (“Aquí, Señor, he traído a este *endivido* [...]” [*Revista Literaria*. año 1, n° 18: 283, 284; cursivas del original]), y se burla de la policía, que, además de hacer uso profuso de la ingesta de mate, desconoce la letra de la ley.

En sus *Recuerdos literarios*, Martín García Mérou señala que la fonda representada por Lugones correspondía a “la clásica fonda de Benjamín, cerca de *Variedades*” (a la que concurren ambos, según cuenta García Mérou, junto con otros diez jóvenes, luego de una “travesía” en carruaje desde Belgrano, que los había dejado “con los huesos molidos”) (1973 [1891]: 155). (García Mérou también recuerda la relación poco cordial que había tenido con Lugones, luego de que este, con el seudónimo de Lesmes Cobarrubias y Tocata, escribiera –como hemos visto en el capítulo anterior– contra su campaña crítica en *El Álbum del Hogar*).

los egoísmos de la clase media, no se pintan en un solo libro, no caben en una sola obra, ni pueden ser el tema reservado a un solo hombre (cursivas del original).

El señalamiento de esta amplitud temática se refiere en más de una ocasión, pero asimismo se reitera un énfasis en las clases bajas –que, por lo demás, era donde ponía el foco el relato de la *Revista literaria*–. El cierre de la carta emparenta el naturalismo con la Revolución Francesa (sería su complemento, prepararía la revolución socialista) y termina con el pasaje que probablemente sea el más citado del artículo:

Es posible que se diga que el *olor a pueblo*, de las novelas naturalistas, es demasiado nauseabundo. Tanto mejor: seremos como el cirujano que revuelve su mano en la inmundicia de la carne putrefacta y se inclina sobre la úlcera pestífera, para estudiarlas profundamente (cursivas del original).

La centralidad de la clase baja también se registra en función ya no solo de su objeto, sino del lector. Si “cada novela naturalista será un programa de reforma” y “a ella acudirá el filósofo, el hombre de Estado y el filántropo”, es en torno a la figura del obrero que vuelve a ponerse el énfasis:

[...] puede asegurarse que ninguna escuela será de tanta utilidad al obrero como el naturalismo: verse retratado al natural, con todo el cortejo de sus vicios y defectos; ver palpablemente cómo es arrastrado al alcoholismo y a la muerte, revolcándose en un cieno inmundito; asistir al drama de su propia vida, copiado en la de un personaje intangible a quien se puede dirigir todo género de reproches y leer todo esto, no en el lenguaje para él semienigmático, oscuro y casi incomprensible de la literatura, sino en la lengua que él mismo habla a cada momento, con sus giros y modalidades propias, entendiendo el libro entero, sin tener que preguntar a nadie lo que quiere decir tal punto, esa es la manera de que el pueblo lea con provecho y de que cada libro le sirva de enseñanza.

¿Y dónde es, podría preguntarse, que se posiciona el autor naturalista? En cierto lugar pretendidamente científico (“... seremos el cirujano...”), podría responderse, que habilita esa separación pretendidamente objetiva frente al pueblo, un lugar de enunciación que se repite con insistencia en toda defensa del naturalismo. Pero es interesante notar asimismo que, en otros pasajes, ese *nosotros* que Lugones construye, y en el que se inscribe, está marcado fuertemente por la clase social: “[...] estamos a oscuras sobre sus relaciones entre sí [entre los miembros de “las esferas inferiores del mundo moderno”] y con nosotros mismos, porque la clase media tiende a subir y no mira al punto de dónde

salió, sino a la cima a dónde quiere llegar”⁶⁴. El de Lugones sería, entonces, un naturalismo de clase media.

Mucho más extenso es el artículo de Luis B. Tamini, pero mucho más acotada es la información de la que disponemos para contextualizar su ensayo. De hecho, es poca la información que se tiene sobre el propio Tamini. La que conocemos está contenida en el retrato publicado en *La Ilustración Argentina* en 1881 (tomo 1, año 1, n° 17, 20 de noviembre de 1881: 196-198) y en una carta del propio autor publicada en 1894 en *La Quincena* (año 1, n° 15-16, primera y segunda quincena de marzo de 1894: 315-317)⁶⁵. Nos detendremos en esta información porque en todos los análisis que hasta la fecha se han hecho de “El naturalismo” (9, 12, 13 y 14 de mayo, folletín de *La Nación*) no se brinda ningún dato del autor o se lo confunde con quien creemos se trata del padre, el médico de origen italiano Luis. B. Tamini (1814-1897)⁶⁶.

El Luis B. Tamini que escribió el programa naturalista tenía 26 o 27 años en mayo de 1880 (para noviembre de 1881, en la *Ilustración Argentina* se indica que tenía 28). Se trataba, como los demás defensores del naturalismo –como Benigno B. Lugones, como Antonio Argerich– de un joven⁶⁷, y no de un hombre mayor, como llevaría a suponer la atribución autoral al Tamini nacido en 1914.

Por otra parte, el Tamini que escribió “El naturalismo” tampoco era médico, como suele asumirse, y como convenía a un naturalista. En *La Ilustración Argentina* se cuenta que empezó y dejó rápidamente la carrera de Derecho y que aspiró al profesorado; que enseñó matemática por un período de siete años que inició a sus diecinueve cuando ocupó las cátedras que dejó al fallecer el alemán Francisco Rave (197). Por su parte, en *La Quincena*, expresó: “En cuanto a mi vida [...], no tiene historia. Me he formado solo, y

⁶⁴ Luego insistirá: “Nosotros mismos no nos conocemos bastante y necesitamos ser conocidos mucho más”.

⁶⁵ También hay datos en un saludo de año nuevo, incluido en *La Ilustración Argentina* (año 5, n° 1, 10 de enero de 1885: 6), y en un breve retrato de *La Quincena* (tomo 5, n° 1 y 2, marzo de 1897: 32).

⁶⁶ El fondo Luis B. Tamini conservado en el Archivo General de la Nación corresponde a esta última figura.

⁶⁷ La información que da el propio Tamini acerca de su edad en la carta dirigida al director de *La Quincena*, Guillermo Stock, es engañosa: “Mi edad debe ser alrededor de siete lustros, y no pertenezco al número de los que han comenzado a contar para atrás, dado que mi madre, a la cual debo suponer buena memoria en estas cosas, me dijo un día que había nacido yo al tiempo de entrar Urquiza en Buenos Aires, para pasar a instalarse en la quinta de Lezama, ya magnífica en aquel entonces en que era de su abuelo de V. D. Carlos Horne, o sea en 1859” (*La Quincena*, año 1, n° 15-16, primera y segunda quincena de marzo de 1894: 315). De haber nacido en 1859, Tamini no tendría, para noviembre de 1881, 28 años como se indicaba en *La Ilustración Argentina*. La incongruencia desaparece si se piensa que Tamini, ironía o errata mediante, sí se contaría entre los que comenzaron a contar para atrás. La fecha de nacimiento no sería 1859, sino 1852, cuando la quinta pertenecía en efecto a Horne (pasaría a José Gregorio Lezama en 1857). Sobre la estadía de Urquiza en “la mansión de Horne” en 1852, afirma Antonio J. Bucich en “Pequeña historia del Parque Lezama”: “Cuando Urquiza entró en Buenos Aires, después de Caseros, en sus salones se realizaron animadas reuniones mundanas, en las que no estuvo ausente el nuevo gobernante” (17).

mi pluma no ha tenido hasta hoy debilidades”. Esta última apreciación puede vincularse con la forma en que podemos entender “El naturalismo”. Tamini, que no legitima su voz en cuanto médico (porque no lo era), tampoco lo hace (como sí lo hacía Lugones) en su tarea como escritor⁶⁸.

La imagen que Tamini construye de sí mismo y con la que busca autorizar su palabra es la de alguien que *sabe porque ha estado donde tuvo comienzo esta historia*, en Europa:

He vivido en Londres algún tiempo y tenía gusto en recorrer sus calles, cuando las nieblas, *foggs*, se expandían y las vestían con un sudario flotante de harapos sucios. Me complacía en ver a la inmensa capital, con su cielo arremolinado de polvo de carbón que escupía materias viscosas, y un sol funesto, rojo, una verdadera mancha de sangre. ¡Tan de acuerdo me parecía el panorama con el destino del hombre!

Cuando doblaba una calle y encontraba en el término de la otra, siempre por todo horizonte la misma entraña negra, secretamente me regocijaba⁶⁹ y me sentía empujado a ir a buscar esa otra niebla y viscosidad de nuestras sociedades: el pueblo muerto de hambre y transido de frío. No se comía allí, no había carbón que quemar; pero se bebía. Fue ebrio consuetudinario el abuelo, el padre y lo será también el hijo [...].

Si supierais cómo vive el pueblo en Europa, ¡cuánto trabaja y sufre porque el hambre no lo rinda, para que el vértigo de la muerte no lo abisme, y sean las aguas fangosas de un Támesis o Sena las que se encarguen de hacer rodar su cadáver hasta las puertas de una morgue! (*La Nación*, 9 de mayo de 1880: 1).

⁶⁸ El hecho no quita que, antes de 1880, Tamini no haya tenido intereses literarios ni haya publicado nada; según *La Ilustración Argentina*, su primer trabajo, un juicio crítico sobre un poema de Jorge Mitre, apareció en la revista de la asociación *Estímulo Literario*. Considérese, por otro lado, que esta revista se editó de julio a diciembre de 1871 (Auza, 1999: 160); si Tamini hubiera nacido en 1859, hubiera contado entonces con 11 o 12 años; se trata de otro argumento para sostener que, en realidad, había nacido en 1852.

Reconstruyamos algunos datos de su biografía. “Porteño”, fue “criado en la falda de los Andes”, muy probablemente en San Juan (se habla de su “*petaca sanjuanina*”; y el médico ítalo-argentino Luis B. Tamini, presumiblemente su padre, se trasladó a San Juan en 1857, según se lee en el catálogo del Archivo General de la Nación). “Muy dado a los ejercicios físicos”, “inveterado ciclista”, de adulto tenía una “estatura patagónica de seis pies y dos pulgadas”. Estudió en el Colegio Nacional. Entró en Derecho a los quince años; no rindió los exámenes de segundo. En el profesorado, al que ingresó con diecinueve, enseñó matemáticas. Luego viajó a Europa, donde permaneció dos años. A su regreso escribió el largo artículo sobre el naturalismo, publicado en *La Nación* (1880). Más tarde, se trasladó a Londres, donde fue secretario de la Legación Argentina. En ese país fundó la Sociedad de Beneficencia Ibero-Americana, según declara, por haber “bebido ideas altruistas en los buenos novelistas rusos contemporáneos”; afirmaba estar “compenetrado de ideas socialistas”, aunque no fuera socialista. Apoyando el radicalismo, en 1894 señalaba entre sus ambiciones escribir una historia de la Argentina “desde la caída de ese gran Manítú, el dictador Rosas, hasta la caída de ese hombre de madera y de cera que se llamó Juárez”; también indicaba, por entonces, meditar “una novela de psicología y costumbres” (las citas pertenecen a los artículos de *La Ilustración Argentina* y de *La Quincena* mencionados más arriba).

⁶⁹ “Secretamente me regocijaba”: Tamini parece confesar lo que los detractores del naturalismo señalaban como denuncia. Escribía Eduarda Mansilla en el folletín ya citado, por caso: “[...] lo que según mi sentir constituye el pecado de realismo, *es complacerse en contemplar lo feo, lo deforme* para copiarlo y transmitirlo bajo la forma artística” (*El Nacional*, 2 de diciembre de 1880; reproducido en Mansilla, 2015: 405; cursivas añadidas).

Y, más adelante, cuenta que asistió, en París, a la exitosa representación de *L'Assommoir*, y que, concluido el drama, se lanzó por la ciudad, como observador, en busca, nuevamente, de una suerte de experiencia naturalista:

Calenturiento, creyendo que yo también tenía parte en el espléndido triunfo, tan ardientes habían sido las simpatías con que acompañé al juego de los actores, busqué aire fresco, proximidad, roce con el pueblo cuyo advenimiento acababa de aplaudir.

Llegué a Batignolles, barrio y uno de los baluartes exteriores de París. Tarde era ya y yo me paseaba por el baluarte. El obrero había cerrado su puerta; pero el lupanar las tenía abiertas de par en par y por ellas salía el hambre vestido de negro y vagaba atormentado entre los árboles fantásticos que orlaban las aceras! (*La Nación*, 14 de mayo de 1880: 1).

Esta forma de autolegitimarse queda explicitada cuando insta a los detractores del naturalismo a que discutan un “programa” como el que él está escribiendo, y agrega: “Y bien, si no la leéis [la obra de Zola], si no la estudiáis, si os dejáis marear por los juicios críticos que nos llegan del extranjero, *o no habéis asistido en su mismo teatro a una parte de la lucha como asistió el que escribe estos renglones*, tendréis que calumniarla” (*La Nación*, 14 de mayo de 1880: 1; cursivas añadidas)⁷⁰.

Se trata de un programa que adjudica al “movimiento científico” carácter de “fautor” del naturalismo (*La Nación*, 12 de mayo de 1880: 1), que acepta como una fatalidad las leyes de la herencia, y que alienta a no cobrarle horror al libro sino al objeto⁷¹, puesto que, retratando el vicio, es como “moraliza el naturalismo”, como “educa Zola” (*La Nación*, 9 de mayo de 1880: 1). Señala Tamini que el naturalismo “lo comprende todo: alta sociedad, clase media, pueblo bajo” (*La Nación*, 9 de mayo de 1880: 1), pero enfatiza que “este sistema” se trata de una “revolución de plebeyos” (*La Nación*, 13 de mayo de 1880: 1). Sin embargo, no deja al final de atemperar las “preocupaciones de clase” que aún señalaba como subsistentes, y entonces escribe que nada había que temer, que el naturalismo “No es, ni puede ser más que una doctrina literaria”: “No echará combustible a la hoguera” (*La Nación*, 14 de mayo de 1880: 1).

⁷⁰ El retrato de *La Ilustración Argentina* también señala la estadía en Europa como desencadenante de su trabajo sobre el naturalismo: “No todos viajan en vano. Tamini olvidó su *petaca* sanjuanina en un rincón de París, y se trajo un *baúl* –una riqueza artística– cubierta de filigranas y de gemas. / Volvió derramando tesoros a manos llenas: es el introductor del *Naturalismo* en Buenos Aires: sus doctrinas han hecho camino y hoy son numerosos sus discípulos (*La Ilustración Argentina*, año 1, n° 17, 20 de noviembre de 1881: 197; cursivas del original).

⁷¹ Escribía al comienzo de la primera entrega: “Mas reflexionemos y circunscribiéndonos tan solo a los romances de Zola, estudiemos la causa de vuestro disgusto, que comprendo y también participo. / ¿Al libro o a su objeto, a cuál de los dos cobráis horror?” (*La Nación*, 9 de mayo de 1880: 1).

Una tensión semejante entre afán renovador y moderación se evidencia cuando caracteriza los efectos de lectura que los detractores del naturalismo temen o, por el contrario, sus defensores alientan. Si en términos generales puede decirse que Tamini apuesta al afán moralizador del naturalismo, en cierto pasaje la eficacia de esa empresa se ve puesta en cuestión. Tamini se hace eco de aquel reparo que señala que los libros naturalistas no pueden caer en cualquier mano sin perjuicio⁷²; pero agrega que en tal caso la inmoralidad radicaría, no en el libro, sino en aquellos que “por falta de mundo o exceso de animalidad inquietan tan solo lo que puede irritar sus apetitos”. Y es que, según agrega, “Ningún libro hace de un hombre malo otro bueno, como ninguno corrompe a quien no está corrompido ya” (*La Nación*, 14 de mayo de 1880: 1).

El problema de la imitación es otra cuestión que recorre todo el folletín, y se vincula estrechamente con otros ejes que también atraviesan el texto de manera sustancial, entre los que se destaca la representación de la mujer. En rigor, Tamini se refiere a dos tipos de imitaciones: la que tiene lugar entre países y la que produce la literatura con respecto a la realidad. Existe, en primer lugar, una denuncia por la forma en que los argentinos copian servilmente a la capital francesa y, por tanto, la reivindicación de una deseable independencia. Y existe también, en segundo lugar, una denuncia por la forma en que el romanticismo falsea la realidad, y, por contraposición, una reivindicación del programa naturalista basado en la verdad. Sin embargo, ninguno de esos posicionamientos es estable en el ensayo de Tamini; antes bien, dan lugar a juicios particulares que muestran la complejidad de las operaciones que el crítico lleva adelante.

En la siguiente cita, clave en la armazón argumentativa del texto, ya se pone en evidencia una particular torsión conceptual referida al primer sentido de imitación:

No solo París nos viste, calza, afeita, corta el pelo, ata la corbata y con una varita en la mano nos enseña a marchar majestuosamente, sino que no salimos de su regazo y damos vagidos y balbuceamos cuando aquel tirano doméstico nos ordena que pensemos. El esclavo no es más obediente al ceño de su señor, que nosotros sumisos con los que en aquella capital dirigen el pensamiento moderno; así que pronunciada la derrota en las filas de los románticos, hoy firmes y erizadas de picas contra ese pigmeo Emilio Zola, seremos naturalistas y trataremos a los dispersos cual procedimos con los clásicos

⁷² *Naná*. *Diario racionalista y noticioso para hombre “solos”*, publicación que también se encuentra en el inicio de la polémica en torno al naturalismo en Argentina, planteaba desde su mismo nombre la necesidad de una restricción del público. En el número 11 (22 de abril de 1880), se defendía de las “Persecuciones” de este modo: “Todo cuanto se ha escrito en los diez números publicados hasta ahora, no contiene una sola calumnia, un axioma inmoral, una sola obscenidad. / Y si ella hubiera sido estampada nada de peligroso tenía, puesto que nuestro diario es para hombres ‘solos’. / Quien no siendo hombre ‘solo’ lea a *Naná* no es culpa nuestra” (2)

cuando el caudillo Echeverría nos llevó a la revolución romántica (*La Nación*, 12 de mayo de 1880: 1).

En un párrafo que comienza denunciado acremente el modo en que no solo el pensamiento argentino, sino también el cuerpo de los argentinos depende de París, no se esperaría encontrar un cierre como el que efectivamente tiene, según el cual esa dependencia censurable devendría en una consecuencia afortunada, como sería la importación del naturalismo.

Otra versión de este desfasaje entre latitudes se presenta cuando Tamini sostiene que, en París, es el naturalismo el que cuenta con lectores (incluidos, en primer lugar, los ávidos aristócratas), mientras que las novelas románticas, luego de abarrotar las librerías, pasan al “mercado de la América del Sud” (*La Nación*, 13 de mayo de 1880: 1). Lo que se desprende es una inevitable dependencia: dependencia residual del romanticismo, dependencia emergente del naturalismo.

Sin embargo, en la argumentación de Tamini el naturalismo aparece como un progreso que, si tiene la imitación en su origen, promete de alguna manera un desarrollo propio. Como sostiene que aconteció con Echeverría, a quien considera, además del introductor del romanticismo, el “precursor” del realismo (*La Nación*, 12 de mayo de 1880: 1), por textos como *Apología del matambre* y *El matadero*, pero también por ciertos versos de *El ángel caído* (a los que habremos de volver); y como –puede interpretarse– sostiene que no aconteció con José Mármol, de quien menciona aquella María que el poeta cantó sin nunca conocer, una María a la que Tamini se refiere como parte de aquel ideal del romanticismo formado por “fantasmas y seres metafísicos, entes de razón y espíritus puros” (*La Nación*, 9 de mayo de 1880: 1).

No obstante, hay un pasaje en que también el naturalismo se ve ensombrecido por el carácter negativo de la importación. Se refiere –ni más ni menos– que a *Nana*:

Esta boga de un libro en Buenos Aires, insólita, que ni *Los consuelos* de Echeverría conocieron, responde también al magnetismo que ejerce París sobre nosotros, a ese lastimoso afrancesamiento que nos sorprende indefensos, pues ni los españoles producen cosa que rivalice con el libro francés, ni manejamos nosotros más lengua extranjera que la francesa (*La Nación*, 13 de mayo de 1880: 1).

Se trata de un pasaje que puede generar un cierto desconcierto, porque ese “lastimoso afrancesamiento” alcanza a la novela que en ese momento está en el centro de la polémica⁷³.

Tanto más llama la atención en la medida en que, en el párrafo anterior, Tamini había introducido algunos reparos con respecto a la novela de Zola. Por cierto, nunca deja de valorarla y defenderla como un retrato fiel de cierta zona de la realidad, pero en ese momento del artículo escribe que, en lugar de *Nana*, debería haber sido *L'Assommoir* la obra que recibiera todas las ovaciones. *Nana*, de hecho, le parece “el más inferior de los romances de Zola”. Al respecto, afirma que “en más de una de sus páginas se ve que la implacable pluma del maestro desfallece”, y que ese desfallecimiento en el estilo del autor probablemente se deba –gusta de arriesgar– a momentos en que el propio escritor “acudía a un frasco de sales, descompuesto por la terrible prueba, esa *Nana* que a todo trance debía historiar”.

Por lo demás, la novela *Nana* está en sintonía con las ideas sobre las mujeres que tiene Tamini, a quienes sitúa en los extremos, o buena y mansa, o “fiera y perversa”⁷⁴. Predominan en el texto las imágenes que, si no lo alcanzan, van en este último sentido. Escribe, por ejemplo, que “aquella nación en la cual la mujer toma más intervención y tiene más imperio, Francia, está hoy anarquizada, enervada y en derrota. / No hay que negar sus grandes y nobles instintos; pero su influencia más allá del hogar es mala.” (*La Nación*, 12 de mayo de 1880: 1880)⁷⁵.

Insistimos, la cuestión de la mujer es nodal en el ensayo de Tamini. Es por eso también que, de Echeverría, del que no cita ni *Apología del matambre* ni *El matadero*, recupera estos versos de *El ángel caído*:

[...] Yo a la mujer
no divinizo ni doy
extraordinario poder,
pues, romántico no soy
ni tampoco quiero ser.

⁷³ A esta centralidad de *Naná* se refería Gregorio Uriarte cuando escribía que esta novela era el “evangelio o código de preceptos” del naturalismo (“A propósito del naturalismo”, *La Ilustración Argentina*, año 2, N° 22, 10 de agosto de 1882: 258).

⁷⁴ “Para el hombre se hizo el justo medio; para ella los extremos. O bien es la humillación de aquel por su bondad y mansedumbre, o mil veces más fiera y perversa que él, y merece entonces aquellas siniestras palabras de Baudelaire: Flores del mal” (*La Nación*, 12 de mayo de 1880: 1).

⁷⁵ Un poco más arriba también había escrito: “‘Carne!’ dice de la mujer el naturalismo, carne con instintos maravilloso; pero carne! / Su vida paralela, su gemela es la serpiente; y que no la commueva este símil que la hermana con el más magnífico y lascivo de los animales paradisiacos” (*La Nación*, 12 de mayo de 1880: 1).

Por eso la considero
Tal cual es, frívola y vana
De carácter novelero,
Y oyendo la voz primero
de su inclinación liviana.

Por eso el oro sobre ella
Tiene tanto poderío,
Porque con oro una bella
Sobre las otras descuella
Por su lujo y atavío.
(*La Nación*, 12 de mayo de 1880: 1).

En definitiva, y sin demorar más la cita del pasaje en que Tamini opone una deseable reacción frente a la importación de lecturas de moda, frente aquel “lastimoso afrancesamiento”:

El viajero argentino ha conocido la sociedad francesa a pie, a caballo o en carruaje, en los hoteles o en excursiones; más nunca penetró a esos sagrados recintos.

¿Y vale la pena de imitar a la burguesía, ridícula, tacaña, inflada de viento, saco repleto de cuanto hace insoportable la vida al hombre inteligente, cuando nuestra mujer, que es la que da todo su tono a nuestro *grand-monde*, por su tipo físico y gracia natural tan superior es a la francesa?

En Madrid la reacción comenzó por la peineta que las damas usaron para protestar contra la exaltación del rey Amadeo. Si hay en Buenos Aires una mujer bastante encumbrada que envidie los lauros del célebre autor de la escarapela bicolor, que descubra y enarbole cuanto antes el emblema de esa otra independencia que nos falta, ¡emanciparnos de la tiranía de París! (*La Nación*, 13 de mayo de 1880: 1)

Para el defensor del naturalismo, la mujer –cuya influencia más allá del hogar señalaba como funesta– se vuelve ahora, bajo la imagen de un accesorio femenino como símbolo de resistencia, en una aliada para la emancipación literaria.

El problema de la imitación, decíamos más arriba, se plantea en el ensayo de Tamini en un segundo sentido, como un problema entre literatura y realidad. Tamini lo considera como un rasgo más que le permite establecer el contraste entre románticos y naturalistas: ambos “no pueden más que imitar: la diferencia que hago entre unos y otros es que estos consiguen acercarse más a la verdad”. Ahora bien, no solo la facultad para imitar divide posiciones estéticas, sino también nacionalidades. Serían los argentinos, según Tamini, “insignes lectores de versos, rebosantes de espuma y lirismo, [...] de los más impropios para la observación”. Como si la imitación de París por parte de los

argentinos fuera causa –o consecuencia– de su incapacidad para imitar la realidad. Agrega aún el crítico sobre esta cuestión: “[...] los niños, las mujeres y los hombres incultos son los mejores observadores, por ser los que menos tiempo perdieron con los libros y por consiguiente los que menos éter conservan en sus meollos” (*La Nación*, 13 de mayo de 1880: 1). Y si Tamini propone a los hombres, con aire de paradoja, “el naturalismo encantador de los niños”, no menciona, ni siquiera como aire de tal, un eventual naturalismo de las mujeres.

Se trata de un discurso, el de Tamini, que sitúa a la mujer alternativamente como carne o como aliada, siempre en función del hombre que ocupa el lugar del “justo medio”. Y que tensiona toda su argumentación, en la medida en que le hace establecer reparos incluso con *Nana*, a la que considera la novela menos valiosa del escritor francés. Por razones estilísticas, aclaraba, y no temáticas o morales, aunque algo de estos órdenes habría sido, según la explicación que arriesgaba, la habría llevado a producir esos desfallecimientos estilísticos. Tamini busca mantenerse fiel a aquella advertencia suya de no confundir el libro con su objeto, pero se diría que la problemática centralidad que ocupa la figura de la mujer en su argumentación amenaza con extenderse también sobre este punto.

2.3. Antonio Argerich, naturalista; la censura de Lucio V. López, y una carta de Émile Zola

Si, según apunta Alejandra Laera, *¿Inocentes o culpables?* (1884) es “la verdadera novela naturalista fallida de la década de 1880” (2004: 196), podríamos otorgarle a Antonio Argerich, en cuanto crítico defensor del naturalismo, también un lugar destacado. A diferencia de otros que, eventualmente, con mayor o menor énfasis, reivindicaron o incluso ensayaron un programa naturalista, Argerich se abocó a la empresa con mayor tesón; por lo menos, desde 1882 hasta 1886, años que comprenden el segmento central de la polémica. A forjar esa imagen de Argerich como la del crítico defensor del naturalismo por excelencia ha contribuido también, como veremos, y a pesar de que la bibliografía dedicada al tema la haya desconocido⁷⁶, una carta de agradecimiento que le envió el propio Émile Zola.

⁷⁶ En su lista de referencias al naturalismo en la prensa argentina, Cymerman sí consigna (con información no completa) su existencia (2007: 679).

La primera intervención de Argerich sobre el tema corresponde a su disertación de 1882, en el teatro Politeama, con motivo de la velada literaria en beneficio de Gervasio Méndez. Publicada ese mismo año como folleto, no se han atendido ciertas circunstancias significativas de su contexto de producción. Es posible reconstruir algunas de ellas a partir de los comentarios que aparecieron en *El Álbum del Hogar*, el semanario dirigido por Méndez⁷⁷.

Por los artículos aparecidos allí⁷⁸, podemos inferir que la velada tuvo lugar la noche del miércoles 26 de julio de 1882. La fecha no es un dato prescindible, menos aún si se la relaciona con el lugar en que fue pronunciado la disertación. El Politeama era el teatro en que estaba previsto, en agosto, la representación de *Naná*, representación que fue prohibida a partir del informe –sobre el que volveremos más adelante– que escribió Lucio V. López, nombrado para la ocasión “asesor especial” de la Comisión Municipal⁷⁹. En ese marco, la exposición de Argerich cobra otro relieve.

Otra circunstancia significativa del contexto de la disertación es la comisión que organizaba el evento. Según se lee en *El Álbum del Hogar*, se trataba de la sociedad “Stella d’Italia”, la primera de las sociedades italianas, según el discurso del Sr. Larco, el presidente de la comisión directiva, en patrocinar “una fiesta de caridad” de estas características (*El Álbum del Hogar*, año 5, n° 1, 30 de julio de 1882: 1). Y Argerich, que en su novela de 1884 escribiría en contra de la “inmigración inferior europea” (1994 [1884]: 10), encarnada en los Dagiore, era, en 1882, el “vicepresidente de la comisión” (año 5, n° 1, 30 de julio de 1882: 2).

Las ideas esgrimidas por Argerich en su discurso reiteran los principales tópicos del naturalismo. Sostiene que el naturalismo es el más reciente adelanto en términos literarios y que tendrá una “influencia decisiva [...] en el perfeccionamiento de las sociedades humanas” (1882: 5), que servirá para “depurar la política, la educación, el arte

⁷⁷ En una ocasión al menos Argerich había reemplazado a Méndez en sus funciones, según puede leerse en la entrega del 1 de diciembre de 1878: “Aliviados de nuestras dolencias, volvemos hoy a hacernos cargo de la dirección de este semanario, la que habíamos dejado encomendada a la inteligencia y buena voluntad de nuestro distinguido amigo Antonio Argerich” (*El Álbum del Hogar*, año 1, n° 22: 176).

⁷⁸ Es importante sobre todo el artículo “Beneficio” del 30 de julio de 1882 (*El Álbum del Hogar*, año 5, n° 1: 1-4). Véanse también los “Suelos” recogidos en la edición del 6 de agosto de 1882; coinciden en señalar el tiempo lluvioso de aquella noche, pero no en la valoración de la cantidad de público. Un suelto indica que “Asistió una escasa concurrencia, sin duda por el repentino cambio del tiempo”; otro, sin embargo, afirma que “A pesar de la lluvia había una concurrencia numerosa que ocupaba más de medio teatro” (*El Álbum del Hogar*, año 5, n° 2: 13 y 14).

⁷⁹ Los motivos de la designación y el informe de López se encuentran en las páginas 609-616 de la *Memoria del presidente de la Comisión Municipal al Concejo correspondiente al ejercicio de 1882*. Lo incluimos en el apéndice.

y la legislación” (27-28). Afirma que el naturalismo es expresión de la ciencia e incluso toma como homogéneos los fines de las ciencias y de la literatura: “crear medios para la mayor felicidad del hombre” (8). Discute la idea de que el naturalismo sea “la literatura de las cloacas y los albañales” (16). Antes bien, reivindica a Zola, siguiendo a Edmundo de Amicis, como “uno de los novelistas más morales de Francia” (cit. por Argerich: 17), dado que la exhibición de los vicios sociales serviría como remedio, del mismo modo que el arsénico, en ocasiones, es utilizado por los médicos para curar el cuerpo (16). Insiste Argerich en la contraposición entre naturalismo y romanticismo, y, como era usual, hace recaer la acusación de inmoralidad en el segundo. Asegura que la oposición al naturalismo tiene que ver con que escribir una obra de esa clase es muy difícil: no tendría ningún lugar la inspiración (20-21), y sí, exclusivamente, la estadística y la observación (19)⁸⁰. Discute con Tamini acerca de la fatalidad de la herencia: lo que existiría en realidad sería la “fatalidad del medio” (23). Son ideas que revisa en su novela *¿Inocentes o culpables?*, con la que pretende, además de llevar sus ideas “al corazón del pueblo” (1994 [1984]: 10), llamar la atención de los gobiernos para señalar la necesidad de “estimular la selección del hombre argentino impidiendo que surjan poblaciones formadas con los rezagos fisiológicos de la vieja Europa” (1994 [1884]: 14)⁸¹.

La disertación de Argerich sería comentada en las mismas páginas de *El Álbum del Hogar*. En la nota “Redacción” publicada los días 13 y 20 de agosto de 1882, el articulista (¿Gervasio Méndez?) hace una distinción entre los principios “naturalistas” o “realistas” que habrían existido en todas las literaturas en todo tiempo y lugar en la medida en que buscan representar la verdad, y el naturalismo en su “carácter de escuela que ahora se le pretende dar, con sus pontífices y sus dogmas”. Se trata de una distinción muy practicada por los adversarios del naturalismo. Sin embargo, luego introduce una concesión y una crítica al naturalismo (de Zola), que, en el contexto de la crítica de la época, resulta en buena medida original, en la medida que intenta no plantear un juicio moral:

⁸⁰ Por el contrario, para Groussac, según veremos luego, es el método de composición de Zola el que resultaría sencillo, frente a la dificultad de la inspiración (Groussac, 2005a [1904]: 195-196). Se trata, una vez más, de argumentos que, en el marco de la polémica, son utilizados tanto para sostener una posición como su contraria.

⁸¹ Otro lugar en que Argerich se expresó sobre la cuestión es un artículo del 27 de mayo de 1883, en *El Álbum del Hogar*: “El hombre es una resultante fatal de medios complejos. Accionan en él educación, temperamento, clima, edad y muchas otras causas tal vez inapreciables” (año 5, nº 44: 351).

Nosotros no tachamos sus obras de inmorales, ni hallamos en ellas la desnudez inmunda que encuentran algunos lectores asustadizos; al contrario, sus descripciones nos parecen bellísimas, porque son verdaderas, conformes con la idea expresada en la conocida frase de Platón y el célebre verso de Boileau; pero su romance es incompleto como obra de arte; porque las escenas de la vida exterior, por más que sean magistralmente pintadas, no bastan a reflejar la existencia entera, porque ignoramos lo que pasa en esa otra vida invisible y misteriosa que lleva cada hombre dentro de sí mismo, vida cuyos incidentes no son menos reales y menos verdaderos, que los que se revelan por nuestros actos exteriores (*El Álbum del Hogar*, año 5, n° 3, 13 de agosto de 1882: 17-18).

Al año siguiente, entre el 14 de octubre y el 2 de diciembre de 1883, se publica un ensayo dedicado a criticar la disertación de Argerich, a cargo de José Lanhozo O'Donnell. Se trata de una crítica basada en el señalamiento de las falencias tanto del romanticismo como del naturalismo –aboga por una postura ecléctica (*El Álbum del Hogar*, año 6, n° 16, 11 de noviembre de 1883: 122)–, pero que no hace sino enfatizar el “falso naturalismo que se propone destruir la moral” (*El Álbum del Hogar*, año 6, n° 19, 2 de diciembre de 1883: 147). Más interesante resulta el intercambio polémico registrado entre mayo y julio de 1883 entre Lanhozo O'Donnell y el propio Argerich, en que ya se leen todos los argumentos que luego el primero reiterará en su trabajo específico. La polémica comienza con un artículo de Lanhozo O'Donnell, del 20 de mayo, y se continúa con una contestación anónima, por parte de Argerich, desde la sección “Arcoiris”. La identidad de Argerich queda rápidamente al descubierto, por las insinuaciones con que lo descubre Lanhozo O'Donnell y porque, ya hacia el fin de la polémica, firmará con sus iniciales⁸².

La de Argerich fue, como venimos señalamos, la figura central en la promoción del naturalismo en Argentina, o, en los términos de un artículo de *El Álbum del Hogar*, del 19 de noviembre de 1882, “el más ardiente discípulo de la escuela naturalista en Buenos Aires”. La nota (firmada por quien declara estar ligado por “vínculos demasiado

⁸² Como vimos en el capítulo 1, dado el carácter estrecho de la república literaria del momento, la identidad de los anónimos o de los seudónimos sale rápidamente a la luz.

estrechos” con el autor de *¿Inocentes o culpables?*, con las iniciales J. A.⁸³) está dedicada a comentar lo suscitado a partir de la carta que Émile Zola le enviara a Argerich⁸⁴.

Dicha carta se publicó, en *La República* y en *El Diario*, el día 10 de noviembre de 1882:

Señor y querido colega: Tengo que agradeceros vuestra valiente defensa. Vuestro folleto y vuestros artículos, publicados en *El Diario* y *El Libre Pensador* me han impresionado vivamente. Defendéis con mucho talento ideas que me son queridas, y si no acepto todos vuestros elogios, puedo al menos apretaros fraternalmente la mano, en nombre de nuestro amor por la verdad.

Pero, por Dios! qué extraño personaje es vuestro Dr. Lucio Vicente López! Se ha burlado magistralmente de sus conciudadanos en su estupendo informe que está plagado de errores. Confunde todo, invoca autoridades absurdas. La ley de que habla, contra las publicaciones pornográficas, precisamente ha hecho abstracción de las publicaciones literarias.

El artículo de Sarcey que él cita está dirigido contra la prensa obscena.—De lo que protesto, es que ese señor, voluntariamente o no, ha establecido una confusión entre mis obras y ciertas suciedades de nuestras calles. Su informe es una mala acción.

Compadezco a vuestro pueblo de hallarse constantemente bajo esa inquisición de la necesidad o de la mala fe.

Gracias otra vez, mi estimado señor y colega, y creedme vuestro muy atento y reconocido.

Émile Zola⁸⁵

⁸³ En este artículo, la posición de J. A. es, en síntesis, la siguiente. Como Lanhozo O'Donnell, declara no ser ni romántico ni naturalista, pero, entre “las desnudeces anatómicas de Zola, como las llama Edmundo de Amicis, y las pastas perfumadas con que ciertos fariseos del pensamiento cubren las hediondas podredumbres de cortesanas abyectas” no duda en quedarse “cincuenta millones de veces con las primeras!” (*El Álbum del Hogar*, año 5, n° 17: 130).

J. A. puede tratarse de Juan Antonio Argerich, con quien, como ya señalamos (Salto, 2006: 146, nota 52), solía confundirse el autor de *¿Inocentes o culpables?* De la confusión entre uno y otro Argerich, es testimonio temprano el equívoco cometido por Eduardo Schiaffino a propósito, precisamente, de la carta de Zola. En un párrafo en que da cuenta del modo afanoso en que se divulgaban las novelas naturalistas, anota: “El publicista Juan Antonio Argerich, propagandista de Zola, expresaba su admiración al maestro de Médan, obtenía y se ufanaba con su bendición literaria. Y el fecundo novelista declaraba espontáneamente: que en ninguna parte era tan leído como en Buenos Aires” (1933: 307: nota 4). Se observará, por otro lado, que, de esa supuesta declaración de Zola acerca de la cantidad de lectores en Buenos Aires, no en rigor hay indicios en su carta.

Una última apreciación acerca de esta confusión. Juan Antonio Argerich fue médico. Como Luis B. Tamini —a quien también se lo ha confundido con un familiar médico—, el defensor del naturalismo y autor de *¿Inocentes o culpables?* no tenía esa profesión.

⁸⁴ Argerich continuaría manifestándose a favor del naturalismo. Dos años después de publicar *¿Inocentes o culpables?*, escribiría “Opiniones de la crítica” (*Revista Nacional*, tomo 1, entrega 3, julio de 1886, 141-144), que es el último texto suyo que conocemos sobre la temática.

⁸⁵ Reproducimos la carta, junto con las ulteriores intervenciones de Lucio V. López y Antonio Argerich, en el apéndice.

Todo había comenzado, como ya señalamos, antes, con el informe de Lucio V. López que llevó a la censura de la representación de *Naná* en el Politeama en agosto de ese año⁸⁶. Por un lado, Zola le agradece a Argerich “la valiente defensa” que ha podido leer en su folleto sobre el naturalismo y en artículos publicados en *El Diario* y en *El Libre Pensador*⁸⁷; por el otro, se defiende él mismo de la acusación de pornografía que había vertido Lucio V. López en su informe, y califica la censura llevada a cabo por ese “extraño personaje” (denominación de López que haría fortuna en la prensa que comentó el episodio) como una práctica de “inquisición de la necesidad o de la mala fe”.

La carta de Zola a Argerich promovería, en primer lugar, la respuesta del propio López, una carta abierta firmada y publicada en *El Nacional* el mismo 10 de noviembre de 1882. La publicación simultánea es posible porque la carta de Zola había circulado y llegado a López con anterioridad, como lo revela *El Diario* (“Desde hace algún tiempo circulaba de mano en mano entre los admiradores del gran sacerdote del naturalismo la carta de Zola que recién ahora podemos ofrecer a nuestros lectores” [10 de noviembre]). Seguramente, había circulado en su versión original, en francés, que es la que cita López (en la prensa parece haberse publicado solo la versión traducida).

En su carta López acusa a Zola de escribir, no como literato, sino más bien como “un empresario a quien le cierran el negocio o le imponen una multa”; tilda sus libros de “soberbiamente inmundos”; insiste con su adscripción a la pornografía; devuelve la adjudicación de “mala fe”, aplicada ahora a las “doctrinas” naturalistas; y opone los nombres de otros novelistas que sí serían admirablemente realistas, Dickens y Balzac.

Argerich no renunciaría a su lugar protagónico. Al día siguiente, 11 de noviembre, salió a contestarle a López con otra carta, también publicada en *La República*. Afirma que Zola había sabido retratar López, pero va más allá. Argerich arroja incriminaciones que exceden el marco de la polémica en torno al naturalismo y que buscan alcanzarlo en términos personales:

⁸⁶ López, que tildaba a *Naná* de ser “un drama esencialmente pornográfico” (“Memoria del presidente...”: 614), apelaba a su conocimiento previo de la obra, en París. Citaba, en el informe, pasajes de sus *Recuerdos de viaje* (1881) en que enjuiciaba la obra. De este modo, como Tamini, aunque con fines contrarios, elegía mostrarse poseedor de una ventaja para juzgar el naturalismo en Argentina: el haber asistido a las representaciones europeas de los dramas naturalistas.

⁸⁷ Debe de tratarse de los siguientes artículos firmados con el seudónimo de Mirlo Blanco: “La censura previa” (*El Diario*, 17 de agosto de 1882) y “¡La censura previa!” (*El Libre Pensador*, 24 de agosto de 1882). Pese a llevar el mismo título y tratar el mismo tema, son dos artículos distintos. (Por otro lado, téngase en cuenta que el 31 de agosto de 1882, en *El Libre Pensador*, salió a contestarle a Argerich un autor con el seudónimo de Mirlo Negro).

Vd. había escrito muchos sueltos azuzando al coronel Mansilla en aquella trágica cuestión que terminó con la vida de Pantaleón Gómez.

¿Por qué entonces V. al día siguiente no publicó un artículo reproduciendo todos sus sueltos, para recoger su parte de responsabilidad en los ataques dirigidos a Mansilla?

[...]

Recuerde cuando el Doctor Pizarro lo insultó. Debía usted haberse dirigido únicamente a él. Nada de esto. Vd. el autor de un artículo sobre la prensa brava se ensaña como un chacal en la reputación del malogrado poeta Andrade y le dice que es un ladrón.

Se sincera Andrade al día siguiente y V. no tiene una sola palabra para enmendar todo el mal que había hecho a un hombre y a toda una familia.

Personaje extraño y escritor de mala fe: he ahí su corta y oscura biografía.

Muchos son los argumentos o las acusaciones que, como hemos visto desde el comienzo del capítulo, se reiteran en el debate sobre el naturalismo. Es por eso que ahora nos detenemos solo en los aspectos más sobresalientes de estos intercambios. Se destaca una estrategia de Argerich. Aunque enmarcada en una operación usual —la de ensalzar el naturalismo en la misma medida en que se lo contraponen al romanticismo—, la singularidad consiste en reproducir, donde no parece tener sustento, esa dicotomía:

¡Aquí no soy yo! Es casi toda la generación a que tengo el honor de pertenecer, llena de savia, saturada de conocimientos y que empieza a ponerse de pie para arrojar de la escena a la mayoría de los títeres de la camada a que pertenece V., que no ha dado un periodista, un orador, un crítico, un pensador; algo, en fin, que valiera la mitad del bombo que se han dado.

Diablo! un escritor debe tener una lógica, una aspiración filosófica, debe proponerse un fin y tender a él. Sin embargo, los románticos nada fundan, a nada tienden, solo tratan de hacer buenos períodos: creen que el cerebro es el halago de las orejas.

En el pasaje, por un lado, Argerich ensaya un recurso de modestia, intentando restarle importancia a la primera persona, pero al mismo tiempo tal estrategia no parece sino redundar en la confirmación del lugar capital que asume para sí en tanto voz que representa a una generación. Por otro lado, Argerich inventa frente a López una distancia generacional que, por las fechas de nacimiento, por los años en que publican sus novelas, no fue tal.

Las repercusiones desatadas por la carta de Zola no cesarían en este punto. En *El Álbum del Hogar*, J. A. comentaba las notas suscitadas en distintos medios, como también lo haría Argerich en un nuevo artículo de *La República*, esta vez del 14 de noviembre, criticando la nota que había salido el día anterior en *El Siglo*. También en *El Diario* seguiría escribiéndose contra López; Sam Wall (¿Manuel Láinez?) lo haría el 11 de

noviembre; Pánax (¿Carlos Monsalve?) el 12/13 de noviembre, en un artículo que simula ser una defensa, titulado “Con L. V. López contra los inmundos y asquerosos salvajes unitarios E. Zola y Cía”.

La carta de López a Zola se reproduciría asimismo en otros medios; por ejemplo, en *El Ciudadano*, en la entrega del día 11 de noviembre⁸⁸. Este número de *El Ciudadano* es especialmente interesante, puesto que permite apreciar no solo cómo se tejen las redes polémicas entre los distintos medios periodísticos, sino porque, en ese día en particular, la cuestión del naturalismo adquiere un marcado protagonismo en distintas secciones del diario y, por añadidura, posibilita distinguir ciertas aristas particulares que revistió el fenómeno naturalista.

Además de publicarse la carta de López, y de comentársela en la sección “Cosas del día”, el naturalismo aparece en ese número de *El Ciudadano* en otras dos secciones. Una es el folletín titulado “Picotones”, firmado por un tal Adam, en el que se contraponen, citándolos, dos “preciosos documentos”, la carta de Zola a Argerich y un pasaje –con el que acuerda el folletinista– de un artículo en que Eduarda Mansilla condena la escuela de Zola⁸⁹. Pero es la otra sección la que queremos ahora poner en primer plano, la de las “Noticias locales”:

Naturalismo—En una de las calles de la sección 2ª fue aprehendida ayer en las primeras horas de la mañana, una mujer que en completo estado de desnudez, mostraba sus contorneadas caderas *e inda mais* a los transeúntes.

Un vigilante la cubrió con su capote, pero ella a pesar de todo pugnaba por exhibirse, como nuestra madre Eva.

La mujer se conformó por fin, aunque no sin protestar antes de ser aquello, no un placer obsceno, sino un calmante al estado de excitación nervioso que la acometía.

Aunque no pretendemos nada más allá de lo que exige el pudor y la profesión, podemos sin embargo confesar que aquella mujer no había sido desdeñada en el taller, [*sic*] de un artista por copiar las líneas artísticas de su cuerpo (2; cursivas del original).

El naturalismo deja, en este caso, de ser una categoría estética y se extiende más allá, hacia la búsqueda de caracterización de ciertas conductas sociales temidas o rechazadas, retratadas por la prensa. Se puede, en este punto, establecer una semejanza con otra categoría, la de “moreirismo”, que tendremos oportunidad de examinar en el capítulo 4,

⁸⁸ La carta de López también fue reproducida en *Constancia. Revista mensual espiritista bonaerense* (año 5, n° 11, 30 de noviembre de 1882: 332-335); esta revista ya se había referido a la censura de *Naná* (“El drama *Naná*”, año 5, n° 9, 30 de septiembre de 1882: 260-263).

⁸⁹ El artículo de Mansilla se publicó originalmente en *El Plata Po* y fue reproducido en *El Nacional* el 9 de noviembre de 1882 (recopilado en Mansilla, 2015: 550-551).

utilizada no solo para dar cuenta de aspectos estéticos, sino también de la conducta de delincuentes de la crónica policial⁹⁰.

2.4. Martín García Mérou y el naturalismo: *cocottes*, Miguel Cané y novela nacional

En la bibliografía sobre el tema, nunca deja de mencionarse cuál era –o, mejor, cuáles eran– las posiciones de Martín García Mérou en relación con el naturalismo. Si comienza escribiendo un artículo condenatorio de *Naná*, en mayo de 1880 (recogido en *Estudios literarios*, de 1884), luego terminará defendiendo la obra de Zola, como puede leerse en artículos escritos en 1885 y 1886, y reunidos en *Libros y autores* (1886). Si hubo otros casos en que puede reconocerse un cambio de opinión respecto al naturalismo que va en el mismo sentido, el de García Mérou ilustra, por antonomasia, ese recorrido. Sin embargo, resulta necesario revisar cuál es la relación de este crítico con el naturalismo, puesto que fue menos directo de lo que a primera vista parece y que no es seguro que haya finalizado exactamente como ese recorrido general indicaría.

2.4.1. *Cocottes* en la literatura y en la vida

“*Naná*” es el primer texto sobre el tema escrito por García Mérou. Publicado originalmente el 4 de abril de 1880 en *La Nación*, fue recogido con algunas modificaciones en el libro *Estudios literarios*, de 1884. Predomina la crítica de orden moral, aunque no por eso deja de introducir juicios de otra clase, como la condena al intento de Zola de querer hacer ingresar elementos científicos (en la versión de 1884). Si Olivera y Quesada no discutían –sino que, por el contrario, encarecían, esa búsqueda de conjugar literatura y ciencia– aquí García Mérou señala que esto implica ir más allá de la mera copia de la realidad, más allá del arte. Critica la idea de experimentación, de documento humano, del uso de la autoridad de Claude Bernard por parte de Zola para intentar darle forma a su sistema:

⁹⁰ De este aspecto señalado por Prieto en su estudio sobre el discurso criollista (2006: 174), mencionemos un ejemplo concreto, el de “Fernando Juan (a) Juan Moreira” (en *El Nacional*, entrega del 29 y 30 de enero de 1899). Por otro lado, estamos tentados de hacer aun otro paralelo entre el fenómeno naturalista y el moreirista: su extensión, su creciente popularidad, manifestada en ambos casos hasta en la decoración de cajas de fósforos. De la popularidad del personaje de Eduardo Gutiérrez a partir de la representación de escenas en cajas de fósforos se da cuenta en *El Diario* el 5 de octubre de 1891 (2). Para una referencia a la representación de un “cuadro o escena ZOLISTA” en cajas de fósforo (y de cigarrillos), véase *Artes y Letras* (año 1, n° 39, 29 de octubre de 1893: 622).

El resultado es desastroso: un arte que no es arte, sin ser por eso ciencia, una falsa verdad disfrazada con los lugares comunes más conocidos de las teorías científicas y filosóficas de nuestros días; Darwin y Herbert Spencer sirviendo de pantalla a la pornografía fríamente calculada de un autor de indudable talento pero de ideal extraviado; una mezcolanza incomprensible; un estilo pesado, laborioso, trabajado, en que las palabras y las frases se van superponiendo como las piedras de un muro, izadas una por una con lentitud de obrero y cálculo de arquitecto; jamás el arranque de la inspiración, jamás un movimiento del alma; siempre la impasible serenidad del instrumento, la fatalidad destronando a Dios, y la ley de herencia perpetuando miserias sin redención!... (García Mérou, 1884a: 146-147).

La cita incluye varios elementos atendibles, algunos de los cuales irán volviéndose cada vez más significativos a medida que avancemos en el capítulo, como la cuestión del estilo –más mecánico que inspirado– en que, según García Mérou, estarían escritas las novelas de Zola. Con respecto al elogio (“indudable talento”) debe tenerse en cuenta que esa clase de concesión no era infrecuente en muchos de los textos que criticaban la obra de Zola, aunque, en el caso particular de García Mérou, admite ser leído como parte de la complejidad que revistió el naturalismo para él, incluso como antecedente de sus futuros juicios laudatorios.

En relación con *Naná*, que es la novela sobre la que gira el artículo, y sobre la que se extiende en términos morales/moralistas, no falta el encomio:

¿Débase creer, como algunos se empeñan en demostrarlo, que Zola no tiene ningún mérito verdadero, que no sabe escribir dos páginas sensatas, que carece de toda cualidad de artista, de todo rasgo de filósofo? No lo creo así. *Naná* tiene bellas páginas descriptivas al lado de caracteres interesantes y sostenidos. Jorge muestra los estragos de la pasión sensual en un niño de corazón generoso e imaginación exaltada. Su único afán es la posesión de esa mujer; por ella sacrifica su felicidad y hasta su vida, ejemplo aterrador de los extremos a que se llega cuando la materia brutal se sobrepone al espíritu y lo degrada (1884a: 134).

Esa última observación no será obstáculo para que luego, más enfáticamente aún, García Mérou condene la ausencia de “reflexiones” surgidas del “espíritu del autor” entre esa “pintura cruda, aterradora, repugnante y viva del vicio cínico y desgreñado” que sería *Naná* (1884a: 140). Como vimos, este es era el punto central del debate en torno al naturalismo; contestando esta clase de argumentos, Zola escribía que el vicio parecía estar permitido siempre y cuando hubiera una moraleja, una evaluación moral clara, evidente.

Sabemos que el crítico cambiaría su opinión acerca del naturalismo. Pero ¿existe alguna forma de saber cuáles fueron los motivos que lo llevaron a tal transformación? En su ensayo sobre las novelas de Cambaceres, se encuentra el conocido pasaje en que García Mérou rectifica sus opiniones de juventud:

Hace algunos años, cuando apareció *Naná*, sublevados por el horror de todos esos cuadros que no podía conocer el alma de un adolescente, nuestra pluma indignada protestó contra las tendencias de la nueva escuela. La reflexión y la vida, tanto como la experiencia propia, nos ha mostrado más tarde la profunda y desoladora verdad de aquellas pinturas. El naturalismo, empero, no se limita a copiar la realidad, a retratar la vida tal cual es, sin afeites ni disfraces. Sintetizando la teoría del maestro, él consiste simplemente en la aplicación del método científico al arte literario (1886: 79-80).

Notamos ya que, pese a ciertas modificaciones, García Mérou conserva muchas de sus opiniones acerca del naturalismo, como la idea de que la introducción del método científico implicaría ir más allá de la copia de la realidad. Pero enfoquémonos en la primera parte, en la idea de que aquello que lo llevó a una mayor comprensión y a una apreciación más justa de *Naná* fue “la reflexión y la vida, tanto como la experiencia propia”. ¿Cuál es esa “experiencia propia”? ¿Acaso se trata de un sintagma vacío, suficientemente elástico como para adaptarse a la circunstancia argumentativa? ¿Acaso remite a un hecho rastreable?

En el camino de esta última posibilidad, resultan sugerentes unos papeles privados del autor. Se trata de unas “Notas de viaje” conservadas en el Archivo General de La Nación⁹¹, que constituyen una suerte de borrador de sus *Impresiones* (1884), libro en que cuenta su viaje a París, primero, y luego a Venezuela y Colombia, como secretario de Miguel Cané en una misión diplomática. Pero entre uno y otro texto hay diferencias marcadas. A diferencia de *Impresiones*, las “Notas...” están escritas para no ser publicadas: constituyen –según escribe– “páginas íntimas que quedarán eternamente inéditas y que escribo al correr de la pluma como un recuerdo de mi primer [sic] salida del hogar” (f. 13).

Antes de examinar este manuscrito, sin embargo, conviene considerar aquello que García Mérou sí decidió imprimir en letras de molde. En *Impresiones*, cuenta cómo su aproximación a París estaba mediada por sus saberes libresco (“París se estudia como un libro” [1884b: 66]). Los personajes leídos en las novelas o vistos en el teatro se le

⁹¹ Archivo General de La Nación, Colección Biblioteca Nacional, pieza n° 586. Citamos por la foliación del manuscrito.

aparecen en la calle. Uno es el caso del personaje de Zola: “Naná nos espera en los rincones, nos hace señas cariñosas, pone sobre su rostro pintado su máscara más irresistible, nos toma por el brazo, nos atrae con súplicas y tentaciones” (1884b: 73). No tiene, en este pasaje, una mirada condenatoria, y tampoco la tendrá en otras páginas (por ejemplo, 1884b: 84), como sí lo había tenido con las cortesanas de Río de Janeiro (1884b: 32). De todos modos, en *Impresiones*, cuando se refiera al naturalismo, no hará sino seguir criticándolo⁹².

Una postura más decididamente empática la tendrá García Mérou no como cronista sino como poeta. “La sombra de *Naná*” se llama la composición y tiene versos como estos: “Ah! pobre hermana, / No hay miseria mayor que la que encierra / Tu corazón! ¿Qué pena más aguda, / qué martirio más grande, cortesana, / que vivir sin amor sobre la tierra?...” (1885: 152). Sin embargo, si toma el nombre, no hace del tema un tratamiento naturalista. Y el poema podría ser leído, en este sentido, como una corrección de la novela de Zola. Tal cosa pareciera cristalizarse en el título del poema, en la medida que podría pensarse que las cursivas en *Naná* remitirían al título de la novela de Zola, y no directamente al nombre de su protagonista.

La cuestión, con todo, admite diferentes interpretaciones, según se le preste más atención a un pasaje u a otro. Santiago Pérez Triana, en una reseña de *Impresiones*, dio la suya, al referirse a “la escuela naturalista que él [García Mérou] no aprueba, de la que dice no gustar, pero de la cual no puede apartarse, presa de una fascinación extraña, como un niño que en vano quiere quitar los ojos de un cadáver que lo hace estremecer” (*Sud-América*, 20 de abril de 1885: 2)⁹³.

Volvamos ahora a las “Notas de viaje”. No se trata, por cierto, de buscar en el apunte biográfico una clave de lectura última, como si su carácter íntimo le otorgara un valor mayor. Sin embargo, tampoco sería posible reducirlo a una mera nota de color: los

⁹² “Su argumento [el de *Naná*], su estilo, sus personajes la hacen un verdadero producto de decadencia, una flor arraigada en los escombros y cuyas raíces se sostienen en el aire, medio corrompidas por la humedad. La lucha está todavía empeñada en Francia; pero la novedad y la audacia del innovador, van alistando en sus filas muchos espíritus débiles que se unen siempre al último que combate y que carecen de principios fijos para seguir una norma de conducta inalterable” (García Mérou: 1884b: 95).

⁹³ Pérez Triana podría haber citado, para respaldar su juicio, el siguiente pasaje de “Dos novelas”, artículo de 1880 incluido en *Estudios literarios*: “No queremos sentar plaza de moralistas escandalizados, y, sobre todo, no podemos hacerlo, porque somos también hijos del siglo y lo amamos con un cariño enfermizo, lo amamos sintiendo que su atmósfera nos mata y embriaga. Pero nada hay más cierto que, bajo el punto de vista del arte, la novela moderna descende, descende día por día y se revuelve en la corrupción y el escándalo. La moralidad de la novela en una época, sin embargo, es menos una causa que un efecto. Los esfuerzos de un escritor para ir contra la corriente avasalladora, no pueden ser más honorables y no hay nada más bello que la obra de imaginación emprendida para corregir las costumbres, iluminar los espíritus y purificar las almas” (García Mérou, 1884a: 179).

pasajes que consideraremos se encuentran atravesados –íntimamente– por la literatura. ¿Qué es, entonces, lo que las “Notas de viaje” cuentan y las *Impresiones* tachan o disimulan? Los encuentros (detallados) que García Mérou tuvo con las *cocottes* de París⁹⁴.

En 1880, en su artículo sobre *Naná*, García Mérou reparaba en unas notas que Zola había escrito antes que la novela, y en las que el escritor francés caracterizaba a la protagonista como una “buena muchacha” (1884a: 135). El crítico veía en esto una nota distintiva de la novela naturalista porque, si antes habían existido otras que trataran el mismo tema, nunca habría sucedido que, después de “presentar el último límite de la corrupción en una mujer”, se dijera luego, “con envidiable candidez, que en el fondo es una *buena muchacha*” (1884a: 137; cursivas del original). Al año siguiente (la primera parte de las “Notas de viaje” están firmadas en diciembre de 1881), García Mérou, fascinado con todo París, se fascinaría también con sus *cocottes*. Y, si había resistido la tentación en el teatro de Río de Janeiro (ff. 35-36), escribiría sobre la cortesana parisiense frases que replican aquel carácter doble y complejo del juicio de Zola:

Aquel es el verdadero reino de la *cocotte*. En los grandes cafés, en el Americano, en el Mazarin se agrupa alrededor de las mesas, circula entre los concurrentes, se muestra bajo todos sus aspectos y bajo todas sus formas, se ofrece con toda clase de servicios y de avances. Es siempre elegante y generalmente bonita. La gracia es su gran mérito. Habla con volubilidad y mezclando chistes a la frase como chispas que brotan de sus labios. Lee, va al teatro, y produce un efecto inexplicable. Se sabe su vida, se conoce su industria y hay momentos sin embargo en que la ilusión es completa, en que parece que estamos con una querida antigua y que nos es fiel. *Se encuentra en ella más generosidad de la que generalmente se cree*, y si algunas veces es exigente obedece a la necesidad que la apura. Es la verdadera hermana de Manon Lescaut; comprendemos su falsía y su corrupción, pero es tan bella, es tan graciosa que nos engaña siempre y perdonamos sus errores. *El vicio tiene en París un carácter que lo salva* (ff. 114-115; cursivas añadidas, excepto en *cocotte*).

No es una mera efusión lírica; en el marco de las notas, se configura como el producto de una experiencia personal. Unas páginas más adelante, García Mérou contará su experiencia con las dos *cocottes* que, entre las “muchas que [ha] [...] conocido”, le “merecen un recuerdo” (f. 126): Matilde y Alphonsina [*sic*].

La segunda historia encierra episodios novelescos (un examante, champán, lágrimas), pero la primera tiene un atractivo no menor. Y es que Matilde (“era generosa

⁹⁴ Incluimos estas páginas en el apéndice.

conmigo, jamás me pedía nada y se contentaba con que yo le diera lo que me parecía conveniente” [f. 124]) se caracterizaba también por su “muy buen gusto literario” (f. 123). Recitaba a Musset, a Hugo, y “en un pequeño estante que había en su gabinete podía verse las obras más interesantes de los autores contemporáneos” (f. 123). Era, también, lectora de Zola: “Detestaba a *Naná* pero me recomendó repetidas veces *La fonte de l’abbé Mouret*” (f. 123). En este contexto de tentaciones, resulta tentadora esta imagen de una cortesana de París introduciendo a García Mérou en el naturalismo.

2.4.2. Los estudios de la novela en el Plata y la relación con Miguel Cané

“La novela en el Plata” se titula la primera sección de *Libros y autores* (1886), un volumen que reúne artículos y ensayos. El libro en su conjunto no deja de ser una recopilación, pero esos artículos buscan constituirse como una serie articulada.

En una carta del 30 de marzo de 1885, desde Madrid, García Mérou le escribía a Miguel Cané:

[...] estoy escribiendo artículos críticos para *La Prensa* sobre todos los libros argentinos que he recibido en este último tiempo. Van ya uno sobre *Inocentes o culpables?* de Antonio Argerich, otro sobre *Fruto vedado* de Groussac, otro sobre la *Justa Literaria* de Obligado y Oyuela, otro sobre *La gran aldea*, de López. Seguirán *Los amores de Marta*, *Música sentimental*, *Artículos de Sansón Carrasco*, etc. etc. Deseo escribir sobre sus obras, pero no encuentro todavía la forma adecuada para examinar *En viaje*, de manera que nadie sospeche de la sinceridad del elogio o de la crítica. –Me parece, de acuerdo en esto con Pas, que una serie de escritos de este género, hechos con independencia y altura, aunque sea por un principiante tan lejos de la meta como yo, será útil e interesante. U. sabe que la mayor parte de las obras pasan entre nosotros sin merecer un examen detenido y equitativo. Los amigos del autor los ponen por los cuernos de la luna aunque no valgan un pito; el público o no los lee o los entiende poco. Dígame con franqueza qué le parece de este trabajo que he emprendido (AGN, Fondo Miguel Cané, Correspondencia recibida, letras G-P, Correspondencia recibida García Mérou 1882-1904, 30 de marzo de 1885).

Escribiendo con el mismo seudónimo con que había emprendido su campaña crítica en *El Álbum del Hogar* (“Juan Santos”), García Mérou vuelve a ensayar un conjunto de textos críticos que tienen la ambición de ser inaugurales. En el artículo sobre la novela de Argerich, sitúa su propia práctica como una continuación de la campaña crítica de Pedro Goyena en la *Revista Argentina* hacia 1870:

El último tercio del año que acaba de terminar, se ha señalado en Buenos Aires por la aparición de varias obras originales, a las que sería injusto no consagrar algunas líneas de examen imparcial. [...] Hace varios años un hombre de talento sagaz y delicado, un discípulo espiritual de Sainte Beuve, inauguraba en la *Revista Argentina* una serie de críticas meditadas y concienzudas, que merecen leerse con detención. Su interesante tentativa no se ha renovado después (1886: 25)⁹⁵.

No todos aquellos artículos críticos que se proponía escribir García Mérou estaban dedicados a novelas nacionales. Pero aquellos que sí lo estaban, ya contaban, en su contexto de publicación original, con el título “La novela en el Plata”; esto es, son trabajos pensados, desde un comienzo, como parte de un conjunto mayor.

Sin embargo, su reunión en libro alteraría esa unidad programada. Básicamente lo que sucede es que García Mérou decide comenzar la serie con un artículo dedicado a los folletines de Eduardo Gutiérrez (“Los dramas policiales”) que había escrito –como no deja de hacer constar– en febrero de 1881. En otras palabras, se trata de un texto más cercano a aquel “*Naná*”, de 1880, que a los nuevos artículos sobre las novelas de 1885. Para más precisiones, hemos podido hallar su versión original, que presenta algunas diferencias con la versión de 1886 (según indicaremos oportunamente): se publicó por primera vez el 23 de febrero de 1881 en *La Tribuna Nacional*.

En la carta a Cané del 30 de marzo de 1885, García Mérou, inmediatamente antes de comentarle sobre sus trabajos críticos, le cuenta también sobre otros tipos de trabajo literarios, sobre sus poesías, pero también sobre la escritura de ficción novelística:

[...] después de haber roto lo que tenía escrito de *La carne*, he escrito una novelita corta, que es mi tercer ensayo serio en el género y que publicada daría un volumen un poco mayor al de los *Estudios literarios*. Se llama *La ley del talión*. Se la he mandado a mi hermano para que me diga lo que le parece y haga con ella lo que crea oportuno. Estoy haciendo sacar una copia para enviársela a U. Irá dentro de quince o 20 días. Lo único que le aseguro es que después de haber trabajado mucho en ella lo único que he aprendido es la enorme dificultad que encierra el escribir una novela. Sin embargo, he querido terminarla a todo trance calculando que esto me daría ánimos para emprender otra y me serviría de estudio para más adelante.

⁹⁵ A continuación, García Mérou se permitía el siguiente reparo: “Y aquellos mismos artículos, llenos de bellezas de expresión, de finura y fuerza de pensamiento, contienen muchos juicios que su autor no recorrerá en el día sin una leve sonrisa. Las obras y las personalidades están vistas en ellos a través de un cristal de aumento. A fuerza de rellenar sus frases con algodón, su autor ha llegado a convertir todos sus golpes en caricias. Pero, nos lo preguntamos con empeño, ¿son ellas del todo justas? ¿son siempre sinceras?” (1886: 25-26).

Ley social (1885), la única novela que publicó García Mérou, apareció como folletín, en el diario *Sud América* (entre el 27 de abril y el 12 de mayo de 1885), con el título *Marcos*; en la carta se revela un título aún anterior, *La ley del talión*. Pero se revela también que ese no fue su primer intento en el género, y que, si *Ley social* es una novela con elementos naturalistas, una novela anterior incorporaba ya desde el propio título la cuestión del naturalismo⁹⁶. Cané, en una carta del 22 de septiembre de 1884, ya se lo había señalado:

Dígame, mi qdo.⁹⁷ Martín, por qué llama “La carne” a su futura novela? Si viera qué mala impresión me ha hecho! No le encuentro originalidad al título, sino cierta materialidad grosera, que me froisse. Además, temo que se lance U. al romance naturalista, que le advierto no es su cuerda, porque U. es un entusiasta y un artista y no un paciente charcutier. La carne! No me conformo. Es su primer ensayo y yo soy su amigo; por qué no me manda pruebas, de su novela, para poder decirle, antes de publicarla, mi crudo pensamiento? (AGN, Colección Biblioteca Nacional, Legajo 516, pieza 8254, carta 21, 22 de septiembre de 1884).

Por fin, pesquisar estos cruces epistolares puede contribuir a arrojar luz acerca de un tópico ineludible en la bibliografía sobre García Mérou: el amigo de Cané, el secretario de Cané, el discípulo de Cané. No es este el lugar donde explorar extensamente ese vínculo, pero sí quisiéramos plantear que, si en otros aspectos puede ser posible considerar a García Mérou como una figura segunda en relación con Cané, cuando de lo que se trata es de la crítica literaria, García Mérou asume un lugar de primacía. Desde *Estudios literarios* (1884) hasta el libro inconcluso sobre Sarmiento, es decir, hasta el final de su vida, pudo construir una obra que tiene a la crítica literaria en un lugar de privilegio. En estas cartas que vamos citando, se evidencia la relación entre un discípulo y un maestro (“Le apruebo sus ensayos de crítica literaria”, le responde Cané desde Viena el 4 de abril de 1885⁹⁸ a la carta con que comenzamos este apartado), pero también se revela la mayor importancia otorgada por García Mérou a la crítica. Eso se desprende, por caso, del siguiente pasaje de una carta enviada por Cané a García Mérou el 21 de febrero de 1884:

Aún no he empezado ninguno de los libros que me mandó. Pero ¿qué le decía? Le pido buenos libros, páginas creadas, paridas con dolor, algo grande, un libro magistral de

⁹⁶ “Triunfo de la carne sobre la carne”: así describía García Mérou, en 1880, el debut de *Naná* en el teatro (1884a: 129).

⁹⁷ Abreviatura de “querido”.

⁹⁸ Archivo General de la Nación, Colección Biblioteca Nacional, Legajo 516, pieza 8254, carta 23, 4 de abril de 1885.

historia, una novela a lo Daudet o Dickens (lea 1° Dickens)[,] un estudio a lo Renán, versos a la Coppée [...], etc. Me envía crítica literaria! Será buena, pero es un signo de decadencia. El período intelectual alemán que sucedió al de la pléyade de Weimar se distinguió por ese rasgo (AGN, Colección Biblioteca Nacional, Legajo 516, pieza 8254, carta 15, 21 de febrero de 1884).

2.4.3. La novela nacional y el naturalismo

“Los dramas policiales”, texto que encabeza la serie de “La novela en el Plata”, es, como ya se ha señalado, un artículo de febrero de 1881, más cercano a “*Naná*”, de 1880, que al resto de los artículos reunidos en 1886 en el volumen *Libros y autores*. Por su fecha de escritura podría haber sido un texto reunido en *Estudios literarios* (1884) – más allá de que este libro no contenga ningún artículo referido a un escritor o a una obra argentina–. Un dato: si en un lustro cambió significativamente la posición de García Mérou respecto al naturalismo, no fue así respecto al criollismo. Este hecho es relevante y tiene que ver no solo con los posicionamientos de García Mérou sino también con el conjunto de la crítica literaria de la época, cuestión que habremos de trabajar en el capítulo 4. Por lo pronto, en *Libros y autores*, García Mérou añade “Los dramas policiales” a la serie crítica dedicada a la novela nacional y, con eso, la completa o busca completarla. De acuerdo con Alejandra Laera, García Mérou “presenta primero el contramodelo de la novela nacional (lo periodístico, el folletín, lo popular) y proclama al final [con Cambaceres] el modelo original y actual del género (la novela-libro, la alianza entre lo francés y lo nacional)” (2004: 55).

Esa búsqueda de completitud de la serie no deja al mismo tiempo de introducir variaciones o incluso incongruencias. Si para 1885/1886 los juicios de García Mérou acerca del naturalismo ya se han modificado, en “Los dramas policiales” se evidencia la visión condenatoria del naturalismo propia del García Mérou de comienzos de la década; por ejemplo, cuando critica *L'Assommoir*, de Zola (1886: 19). Más interesante que esa crítica específica es el pasaje en el que se inserta, y que permite hacer otra observación. En “Los dramas policiales” son los argumentos con que muchos criticaban por entonces el naturalismo los que García Mérou utiliza para condenar los folletines de Gutiérrez.

Se trata de operaciones de lectura que, si atraviesan la polémica acerca del naturalismo, la exceden. Así como luego Cané dirá, a propósito de la “escuela” a la que dice pertenece *Música sentimental*, de Cambaceres, que “no es literatura” y que sí “es un atentado no tanto contra la moral sino contra el buen gusto” (*Sud América*, 30 de

septiembre de 1884: 1), García Mérou escribe que los escritos de Gutiérrez no son un “alimento que necesitan las masas, y [que], aunque no hubiera en ello un deber de moral, el simple buen gusto debía proscribir este género de literatura” (1886: 18). Moral y buen gusto, categorías distintas pero vecinas, funcionan señalando el límite que determina lo que debe o no entrar en el recinto de la literatura.

En la frase de García Mérou se asoma otro tópico, el de la diversidad de los públicos. “Todo es sano para los sanos”, agrega el crítico citando a Madame de Sevigné, y contrapone esa posible lectura a la de un “rústico vulgar lleno de preocupaciones ridículas y fanatismos inconscientes” (1886: 18). Cané, por su parte, agregaría:

¿Que hay belleza, brutal, salvaje, en la descripción de la bajeza humana, en la sonda que sale cuajada de humores? Los que sabemos lo que cuesta escribir y pintar, podremos tal vez apreciarla; el público (cuando se publica un libro es para él si no el manuscrito bastaría)[,] el público no ve sino que ya es permitido emplear una enfermedad repugnante, prolijamente detallada, como tema de romance (*Sud América*, 30 de septiembre de 1884: 2)⁹⁹.

La cuestión de la moral y del buen gusto no determinan entonces solo los textos que legítimamente pueden ser considerados literatura, sino, fundamentalmente, a los lectores legítimos de esa literatura.

Pero volvamos al lugar preciso de “Los dramas policiales” en que García Mérou, después de aquel razonamiento, introduce la mención a *L'Assommoir*. Se inserta en un pasaje en el que encarece a Paul de Kock, puesto que se trataría de un novelista que, si “se codea con sus personajes, y los pinta con fidelidad”, “no baja al taller y la fábrica, no penetra en el laberinto de las profesiones ocultas, en ese dédalo misterioso donde hierven la efervescencia del vicio y la hez de la corrupción, en los cimientos del edificio social, en el mundo de los primeros capítulos de *Los Misterios de París* y del *Assommoir* de Zola” (1886: 19). Aún más explícito será luego García Mérou, cuando ensalce al novelista que le recomendaba Cané, Dickens. Tras citar un pasaje del cuento en que el espíritu de Navidad condena la “Ignorancia” y la “Miseria”, y señalar que tal debió de ser el epígrafe de los folletines de Gutiérrez, escribe:

⁹⁹ En estos paralelismos entre García Mérou y Cané enfatizamos las operaciones comunes, ampliamente difundidas, y no –como Cymerman (2007: 439-442)– lo que pudiera haber de discusión directa entre los autores con respecto a Cambaceres.

¡Qué distinta es, sin embargo, la moral que resulta de esta literatura de panóptico en que se confunden las complacencias del novelista con las tentativas del criminal! Se diría que el escritor fraterniza con sus personajes. Él los abandona al capricho y al desenfreno de la matanza, y los mira seguir indiferente. Parece su cómplice en lugar de ser su fiscal (1886: 21)¹⁰⁰.

Se trata –con exactitud– del mismo reproche que García Mérou registraba en “*Naná*”, la necesidad de una voz autoral que estableciera una nítida evaluación acerca del bien y del mal, aspecto que Zola identificaba como el núcleo de la querrela.

La siguiente obra analizada en la serie “La novela en el Plata” es *¿Inocentes o culpables?*, de Antonio Argerich. El artículo se trata del primero escrito en 1885; de ahí que la reflexión en torno a la crítica y la recuperación de la campaña de Goyena en la *Revista Argentina* figure al comienzo de este ensayo (y no al comienzo de la serie, con “Los dramas policiales”). El artículo sobre la novela de Argerich está firmado, como los dos siguientes (“Fruto vedado”, de Paul Groussac, y “La gran aldea”, Lucio V. López), en enero de aquel año¹⁰¹.

Estamos parcialmente en desacuerdo con Oscar Blanco cuando sostiene que Argerich “va a ser desvalorizado al compararlo con Zola y exigirle un cumplimiento estricto del programa narrativo del naturalismo” (2006: 463). Es cierto que Argerich resulta duramente criticado y, por tanto, que puede pensarse que su posición resulta muy inferior a la de Zola. Sin embargo, García Mérou, en rigor, si le exige una observancia rigurosa del programa naturalista, lo hace en la medida en que el propio Argerich “se enrola voluntariamente en el ejército del naturalismo” (1886: 27) y no porque sea el propio crítico el que promueva el naturalismo para la novela nacional.

García Mérou señala el desajuste entre lo declarado en el prólogo y lo hecho en la novela, entre el proyecto y la realización. Pero hay una operación básica en la base de ese señalamiento que resulta curiosa, y que se vincula con la reversibilidad de ciertos argumentos en el marco de la polémica. García Mérou sostiene que Argerich no es naturalista debido a que presenta determinados rasgos que son, paradójicamente, los

¹⁰⁰ El pasaje era ligeramente diferente en la versión original: “He aquí lo que debería encontrarse en los dramas policiales y lo que he buscado vanamente en ellos. Nunca se ha visto un escritor que fraternice más con sus personajes. Los abandona al capricho y el desenfreno de la matanza, y los mira seguir indiferente. Se diría que es su cómplice en lugar de ser su testigo!” (*La Tribuna Nacional*, 23 de febrero de 1881).

¹⁰¹ Fechados en enero de 1885 (en *Libros y autores*, de 1886), fueron publicados unos meses después: los artículos sobre *¿Inocentes y culpables?*, *Fruto vedado* y *La gran aldea* aparecieron el 1 de marzo, el 3 de marzo y el 9 de mayo, respectivamente, en *La Prensa*. El artículo sobre Eugenio Cambaceres se publicó en el mismo período indicado en la recopilación (el 7 de diciembre de 1885, en *Sud-América*). Recordemos que “Los dramas policiales” se habían publicado el 23 de febrero de 1881 en *La Tribuna Nacional*.

mismos que los detractores del naturalismo le achacaban al programa zoliano. El crítico nunca explicita qué sería el naturalismo, pero no sería aquello que Argerich en sus artículos decía que no era; entre ellos habría, sí, un acuerdo en las ideas, pero no en relación con su ejecución narrativa. Y el resultado es que Argerich habría escrito una novela naturalista que se caracterizaría por tener los rasgos que había combatido en su célebre disertación en el Politeama (1882); por ser, en suma, una novela fallida:

Nos hemos visto obligados a pasar como sobre ascuas a través de muchas de sus escenas principales, y las crudezas de su lenguaje nos impide citar fragmentos de su texto. Desde luego, se advierte en todo el curso de la narración la inflexibilidad de un *parti pris* inexorable. El autor se ha sentado a su mesa decidido a escribir una obra *naturalista*, y es posible que, al terminar, haya sonreído satisfecho. Saquémoslo de su error! El naturalismo no tiene nada que ver con el libro del señor Argerich. No es naturalismo esa decisión única y calculada de amontonar horrores o bajezas, vengan o no a colación, recolectándolas de todas partes, amasándolas minuciosa y fríamente en un estilo lento, uniforme, pesado, banal u simétrico. No es que cubramos de flores las llagas del vicio y la corrupción; no es que ignoremos que en la sociedad actual abundan los criminales y las enfermedades morales de toda especie. Pero cuando un autor pinta esos males, lo menos que tenemos el derecho de exigir que sus retratos sean exactos, que sus tipos sean verdaderos. Lo contrario es buscar un éxito vituperable en la curiosidad y en el cinismo de cuadros de pornográficos de un género falso y violento (1886: 29-30; cursivas del original).

¿Inocentes o culpables? pertenecería, para García Mérou, a esa “literatura de las cloacas y los albañales”, términos que usaba Argerich para dar cuenta de la posición de los adversarios al naturalismo (1882: 16). Si el novelista debía estudiar al hombre tal como es (así lo quería Argerich), García Mérou señala en más de una ocasión el carácter falso de los personajes (por ejemplo, en 1886: 32). Hay incluso una notable similitud entre la forma en que Cané censuraba la novela de Cambaceres, *Música sentimental*, en cuanto obra naturalista, y la forma en que García Mérou censura la novela de Argerich en cuanto obra no naturalista; decía Cané: “Eso no es literatura, eso no es arte, eso es simplemente un *parti pris* inexorable [...]” (*Sud América*, 30 de septiembre de 1884: 1).

Por otra parte, por momentos, García Mérou parece condenar no solo la realización, sino el proyecto mismo de Argerich. Sostiene: “La base de este error [que la novela, más que al naturalismo, pertenezca al “romanticismo del mal”] radica en su deseo de sujetarse a un sistema, de hacerse cirujano de enfermedades sociales. Pero ni ha conocido el mal, ni ha sabido aplicarle el cauterio” (1886: 36). El pasaje resulta ambiguo. En su sentido más inmediato, parece estar diciendo que el problema se reduce

exclusivamente a las dotes literarias de Argerich, incapaz de llevar a cabo el “sistema” naturalista. Sin embargo, si se presta atención a toda la serie de “La novela en el Plata”, se observa un repetido rechazo a todo lo que sea sistema –y a las ideas asociadas de cálculo, de artificialidad–, que, en última instancia, puede ser leído como el planteamiento de una posición distanciada de la escuela naturalista.

El autor de “Fruto vedado”, Groussac, por ejemplo, es comparado por García Mérou con Alphonse Daudet, un “disidente” ante el “naturalismo de Zola”, un realista “a la manera de Dickens”, cuyas “deliciosas novelas” incluyen “con frecuencia derroche de imaginación, de lirismo y de poesía” (1886: 42-43):

[Groussac] ha dado con su novela una fuerte y –¡ojalá lo fuera!– provechosa lección a los jóvenes que, deslumbrados por las cien ediciones de *Naná*, atraídos por un vértigo irresistible a la imitación de un sistema literario tan discutido, tan atacado, que tanto ruido hace en el mundo –desean salir a la superficie y rodear su nombre de aclamaciones o silbidos, con tal de hacerlo sonar bien alto por medio del escándalo, que para ellos está representado en el naturalismo. La lectura de *Fruto Vedado* será provechosa, por ejemplo, al estimable autor de *Inocentes o culpables* y no decimos al de *Música sentimental*, porque este tiene un puesto especial que ya le señalaremos¹⁰² y además está lejos de llegar a los extremos del primero (1886: 46).

Como se va observando, la posición de García Mérou respecto del naturalismo no es claramente la de un convencido, a diferencia de lo que en buena parte de la bibliografía se ha sostenido. Afirma también García Mérou, sobre *Fruto vedado*:

[...] es una obra original, digna de calurosos elogios. Pero guardémonos bien de enrollarla en una escuela, de someterla a un sistema. Limitémonos a señalar una vez más que todo cabe en las fronteras del arte, lo dulce y lo terrible, lo malo y lo bueno, el lodo y el armiño, y que, sin excluir las escuelas poderosas que dominan la literatura contemporánea, con talento e inspiración se puede escribir un libro humano y conmovedor, sin pintar el *delirium tremens* de Coupeau, ni la monomanía erótica o el histerismo de Mad. Bovary (1886: 55-56)¹⁰³.

¹⁰² La frase se encuentra ya en la publicación original (*La Prensa*, 3 de marzo de 1885), lo que corrobora lo que decíamos antes a partir del subtítulo de estos artículos: los textos críticos sobre la novela nacional escritos por García Mérou no se constituyen en una serie, un conjunto organizado, en su publicación en *Libros y autores* (1886), sino que así fueron concebidos originariamente.

¹⁰³ Decíamos más arriba que en estos textos de García Mérou aparece un rechazo del “sistema” y de las ideas asociadas de cálculo, de artificialidad. Daremos algunos otros ejemplos en esta nota. Sobre “Los dramas policiales”: “Están *calculados* para enervar los sentimientos sencillos y las imaginaciones ardientes de los hijos errantes de la campaña [...]” (1886: 16). Sobre *¿Inocentes o culpables?*: “No es naturalismo esa decisión única y *calculada* de amontonar horrores o bajezas [...]” (1886: 29); “Aquella escena atroz no llega a la *calculada* abyección y al inútil cinismo de muchos términos de *Inocentes o culpables*” (1886: 35); “Es una obra fracasada y *artificial*; [...] La base de este error radica en su deseo de sujetarse a un *sistema* [...]” (1886: 36). En el artículo sobre *Fruto vedado*: “[...] el éxito es caprichoso y basta que se le busque por

En el artículo siguiente, dedicado a la novela de López, esta es presentada elogiosamente por su heterodoxia respecto de la “lógica experimental”, de los “procedimientos matemáticos” de Flaubert y de Zola. Por eso, recomienda leerla como él mismo la ha leído, “sin fanatismo de bandería, ni chocheos de partidario”, para encontrar así, en ella, “los cuadros más diversos” (1886: 58-59).

La novedad que introduce este capítulo en la serie de “La novela en el Plata” es la declaración de García Mérou con la cual busca distanciarse de una postura moralista, y que adelanta aquel otro pasaje, en el capítulo dedicado a las novelas de Cambaceres, que ya hemos citado, y por medio del cual renegaba de su propia postura cuando joven contra *Naná*. En esta ocasión aparece a propósito del personaje de Blanca, que, dice el crítico, es “un producto lógico de esos medios [...] en que la mujer, cegada por el oro, vende su cuerpo por el interés”, pero aclara: “No nos escandalicemos, no hagamos tiradas de moral fácil sobre una organización de esta especie” (1886: 62).

Con “Las novelas de Cambaceres” finaliza la serie sobre la novela nacional, y con este artículo García Mérou se convierte en un declarado defensor del novelista. Sin embargo, es menos evidente su defensa del naturalismo.

En términos de formulación explícita, para García Mérou, Cambaceres “no debe considerarse discípulo de Zola” (1886: 79). Y él mismo afirmaba de sí: “No somos naturalistas en el sentido estricto de la palabra”, introduciendo una distinción muy difundida por entonces, que estaba, por ejemplo, en la discusión entre Argerich y Lanhozo O’Donnell, y que también propondría Cané en su rechazo de las novelas de Cambaceres al diferenciar entre ser “naturalista de secta” y “naturalista a secas” (*Sud América*, 30 de octubre de 1885: 2).

Sin embargo, García Mérou defenderá a Cambaceres apelando al reservorio argumentativo de los defensores del naturalismo. Como en el caso de *¿Inocentes o culpables?*, volvemos a encontrar un cierto desfasaje entre los tipos de premisas utilizadas y las hipótesis sostenidas en relación con la manera predominante que adoptaba su articulación en el debate sobre el naturalismo llevado a cabo en esos años.

medios *artificiales*, para que huya con ahínco de nosotros” (1886: 46). Sobre las novelas de Cambaceres: “... resisten a todas las pruebas, porque aún despojados de los atavíos del *artificio*, o contrariando algunas disposiciones del arte, queda materia suficiente en ellos para despertar el interés o el aprecio” (1886: 78) (en todos los casos, las cursivas fueron añadidas).

Por ejemplo, no es esperable, para caracterizar a un escritor que no debería considerarse un discípulo de Zola, una metáfora que estaba ya, por caso, en el texto programático de Benigno B. Lugones. “Seremos como el cirujano que revuelve su mano en la inmundicia de la carne putrefacta”, anunciaba Lugones (*La Nación*, 16 de noviembre de 1879), y Cambaceres, para García Mérou, es como el “cirujano que revuelve con las pinzas la herida recién abierta” (1886: 84).

Otro argumento naturalista –por decirlo así– al que García Mérou apela para defender a Cambaceres es aquel que reivindica aquello que, con respecto a *Naná* y los folletines de Gutiérrez, antes condenaba: la ausencia de una voz autoral que funcione como fiscal. “Todo verdadero observador carece de piedad”, sostiene ahora y apela a la autoridad de La Rochefoucauld, pero también de Flaubert y de Zola (1886: 82).

Por último, en el mismo cierre del artículo, cita a Zola para rebatir la acusación de inmoralidad. La cita de Zola propone, como único criterio estético, la cuestión del talento: “Para mí son únicamente obscenas las obras mal pensadas y mal ejecutadas” (cit. en 1886: 89). Se observa, por añadidura, una nueva tensión (o contradicción) con otro fragmento de la serie. En el artículo sobre Argerich, puesto a condenar el estilo de Jean Richepin, cuestionaba precisamente la defensa que apelara a su talento: “Talento, sea; pero talento repugnante, de formas bellas roídas por un cáncer [...]” (1886: 46).

En parte, esta divergencia de juicios puede explicarse por la distancia temporal. Menos extensa que la que separaba “Los dramas policiales” de los artículos escritos en enero de 1885 sobre Argerich, Groussac y López, el ensayo sobre las novelas de Cambaceres está fechado en diciembre de 1885. Y habrá que esperar a mayo de 1886 para poder encontrar un artículo firmado por García Mérou que estuviera, ahora sí, declaradamente a favor del naturalismo. Se trata de “Zola y *La obra*”, también incluido en *Libros y autores*, pero en la segunda parte, en la sección miscelánea “De todo un poco”¹⁰⁴.

¹⁰⁴ En *Libros y autores* es posible encontrar todavía otra mención de Zola, que, a diferencia de las anteriores, se caracteriza –más allá de las posibles lecturas entre líneas– por buscar explícitamente no tomar partido. Se encuentra en la última sección (“Bosquejos históricos”), en el capítulo dedicado a “Las letras en Francia”: “En esta cruda pintura de la realidad, de las enfermedades morales, de los vicios y de los crímenes, de las bajezas y de las grandezas de nuestra época, Balzac ha tenido continuadores, que todavía han exagerado su sistema. Tal es Flaubert, autor de *Madame Bovary* y creador del naturalismo, que actualmente tiene por jefe a Emilio Zola. Este ha sido el verdadero creador de lo que se ha llamado novela *experimental* y a la cual ha pretendido aplicar el método científico que Claudio Bernard aplicaba al estudio de las ciencias naturales. Zola en el *Assommoir*, en *Naná*, en *La Curée*, en *Pot Bouille* y sus otras novelas presenta la realidad con todos sus horrores y escarba hasta el hueso todas las llagas sociales de la sociedad francesa contemporánea. Discutido y atacado con encarnizamiento, apoyado por un pequeño núcleo de amigos y

No se trata de una reivindicación de un Zola distinto al anteriormente condenado, sino que se enfatiza la identidad entre uno y otro: “El amor de Lantier [protagonista de *La obra*] por la pintura, tiene la misma violencia que el amor de Muffat por la carne de Naná” (1886: 254). Si en 1880 se diferenciaba de otros críticos por renegar no solo de la supuesta ausencia de moral en el naturalismo, sino también de su vocación científicista, ahora no deja de aclarar que el naturalismo –cuya “victoria definitiva” declara (1886: 248)– consiste en “la aplicación del método experimental, al arte literario” (1886: 258). Y si, a propósito de *Fruto vedado*, había reivindicado la independencia respecto del carácter restrictivo de cualquier escuela, ahora lo vemos abogar con predilección por un sistema determinado, en que le parece posible abrazar toda complejidad:

El odio de las escuelas rivales se empeñará en vano en desfigurar y empequeñecer la acción y los límites del arte experimental. La vida entera cabe y se agita en él, y, ante sus preceptos amplios y profundos, tienen un grado igual de interés, de belleza y de realidad, el *delirium tremens* de Coupeau y los ardores místicos de Santa Teresa de Jesús (1886: 259).

En definitiva, es fundada esa imagen que muestra a García Mérou recorrer un camino que va de la censura a la defensa del naturalismo, pero se trata de un camino muy poco lineal, lleno de matices, de tensiones. Y habría que precisar, sin embargo, que, si extendiéramos aún más este recorrido, podríamos encontrar finalmente un pasaje condenatorio. Se encuentra en *El Brasil intelectual*, de 1900, en el marco de un comentario elogioso de las obras del Vizconde de Taunay. Allí, escribe:

En todas estas narraciones hay, sin duda, algo artificioso, algo que será desdeñado por *los lectores de los naturalistas actuales y los que buscan en las bajas inspiraciones de un arte malsano una excitación material*. Lo que domina en ellas es la sinceridad de la impresión poética, la verdad del paisaje, la novedad del exotismo [...] (1900a: 153-154; cursivas añadidas).

Una razón más, entonces, para concluir que el de García Mérou, respecto del naturalismo, es un recorrido zigzagueante. Su análisis permite comprender mejor no solo un episodio de la polémica, sino también algunos de los modos de funcionamiento de la crítica literaria del período. Una crítica que emergía ensayando formas menos circunstanciales sobre la literatura argentina contemporánea, como la serie de “La novela

discípulos abnegados, su sistema literario está prevaleciendo en Francia, y debemos abstenernos de juzgarlo, pues hoy está en lo fuerte de la refriega” (1886: 451-452).

en el Plata”; y cuyas operaciones, que atravesaban la polémica en torno al naturalismo, se extendían hacia otras zonas, como la del criollismo; y que, desde un fondo moral, tanteaba el ejercicio de criterios más autónomos.

2.5. Groussac lee y visita a Zola: estilo y democracia

En la bibliografía que se ocupa de la polémica sobre el naturalismo, no suele incluirse la posición de Paul Groussac, y en ocasiones su único texto recordado sobre la cuestión es el que publicó en 1897, titulado “La educación por el folletín” (*La Biblioteca*, año 2, t. 6, noviembre). Sin embargo, desde 1883 al menos, es posible rastrear una serie de textos sobre Zola y sobre algunas de sus novelas que revelan puntos de vista que en algunos casos logran diferenciarse de los predominantes. Puntos de vista, decimos, en plural, porque, si la polémica en torno al naturalismo cruza argumentos de distinta clase –artísticos, morales, políticos, sociales, de género (sexual)–, es probablemente en los artículos escritos por Paul Groussac, y en virtud de su estilo crítico, en los que se evidencian con mayor claridad el cruce de esas distintas dimensiones.

Zola era un novelista que Groussac conocía bien, o, al menos, que había leído ampliamente. Eso se desprende de la consulta de un catálogo que en 1893 editó Félix Lajouane con el título *Biblioteca de Paul Groussac en venta por ausentarse del país*¹⁰⁵. Allí se contabilizan diecinueve obras de Zola, solo superadas por veintidós de Maupassant y veinticuatro de Renán, y por arriba de quince de Daudet, catorce de Victor Hugo, trece de Taine¹⁰⁶. Aunque no sea el catálogo de la biblioteca de Groussac, sino de los volúmenes que decidió poner en venta en esa ocasión, la lista es significativa porque figuran en ella libros como los de Daudet, Hugo, Renan, Taine, Sainte-Beuve, Shakespeare, que sabemos Groussac tenía en la mayor estima.

Groussac conoció a Zola también en persona¹⁰⁷. Lo visitó en 1883, por sugerencia de Daudet, de quien obtuvo una recomendación para hacerlo. El relato de esa visita lo

¹⁰⁵ Según entendemos, esta publicación no ha sido hasta el momento considerada en la bibliografía sobre Groussac. El ejemplar consultado se encuentra en la biblioteca de la Academia Argentina de Letras.

¹⁰⁶ Las obras consignadas de Zola son las siguientes: *Thérèse Raquin*, *Le rêve*, *Una page d'amour*, *Le roman experimental*, *La confession de Claude*, *Germinal*, *Contes à Ninon*, *La curée*, *Näis Mucoulin*, *La faute de l'abbé Mouret*, *L'œuvre*, *La terre*, *L'argent*, *Une campagne, 1880-1881*, *Les romanciers naturalistes*, *Nos auteurs dramatiques*, *Les soirées de Médan*, *Documents littéraires. Etudes et portraits*, *Mes haines*. *Causeries littéraires et artistiques*.

¹⁰⁷ Otro autor que había conocido a Zola fue Benigno B. Lugones. Según Émile Daireaux, Lugones “era de la intimidad de Zola y de Daudet” (también señala que “había sido recibido en la casa de Victor Hugo”) (“Benigno B. Lugones”, *El Diario*, 11 de diciembre de 1884). El propio Lugones se refiere a una

incluyó en las cartas que enviaba como corresponsal a *El Diario*, de Manuel Laínez. Firmada el 10 de julio de 1883, se publicó el 17 de agosto. Nunca fue recopilada en libro¹⁰⁸. No lo hizo Groussac, cuando, en 1920, en la segunda serie de *El viaje intelectual*, en el capítulo “Vistas parisienses”, reunió los relatos de las visitas que les había hecho a Edmond de Goncourt y a Víctor Hugo. En una nota al pie, sí dejó apuntado que, sobre la entrevista con Zola, había escrito una carta a *El Diario*, “llena de simpatía por el hombre, de antipatía por la obra en general y en particular por la que entonces tenía entre manos – *La joie de vivre*– y es seguramente una de las peores suyas” (2005b [1920]: 144, nota: 31).

Esa simpatía por el hombre era relativizada por el propio Groussac, en 1883, cuando contaba que, en la carta de anuncio que le había preparado Daudet, este le pedía a Zola que hiciera una buena acogida. Agregaba Groussac entonces que

si al pintar como siempre lo que he visto y sentido, resulta un Zola favorecido, no lo atribuyáis a ‘mis hermosos ojos’, ni al sentimiento de Madama Sevigné que acaba de bailar con Luis XIV, sino a que así me ha parecido el oso, gracias sin duda a la recomendación del autor del *Nabab*.

Entonces, esa simpatía que resulta del retrato es cierta y notoria si se la compara con la pintura negativa que surge de la caracterización posterior de “La educación por el folletín”, pero si uno se detiene exclusivamente en la carta de 1883 no es tan evidente. Incluso sobresalen otros rasgos, que hacen que tanto la persona y la obra adquieran caracteres similarmente negativos.

Esa es una de las operaciones fundamentales de Groussac por entonces: presentar como un continuo al hombre y a la obra literaria, operación que se cristaliza en la frase que se refiere a “la robustez maciza y falta de gracia de su espesa persona y talento”. Son términos que se repiten, y no solo en este texto de 1883. En la carta, antes había dicho que al padre de los Rougon-Macquart no le habían sido dados “ni la gracia ni la amenidad”; luego, dirá que tenía “una voz robusta” y que su conversación “no es un chisporroteo de gracias y confidencias como la de Daudet”. La casa de Zola es también parte de ese continuo. La describe como “una construcción algo extraña de piedra y ladrillo colorado, demasiado adornada quizá o muy nueva todavía y de carácter un poco

conversación con Zola en “Periodismo parisién. Una catarata operada” (*La Nación*, 19 de agosto de 1884). La referencia a estos dos artículos la tomamos de Galeano (en Lugones, 2011: 48, nota 72).

¹⁰⁸ La reproducimos en el apéndice.

gritón”. El conjunto de objetos que la llenan le parece a Groussac que “participa más del bazar que del museo; no es la colección paciente del aficionado sino el amontonamiento apurado del artista sediento de goces, y que ha recibido de un golpe un chaparrón de plata en la cabeza”. El perfil no es halagüeño. Groussac se imagina al escritor de niño, en Navidad, que, en lugar de pedir una joya, o un juguete, o una crucita de oro, pide “un ancho y espeso patacón”. El retrato es, una vez más, circular: “Ancho” era Zola “de la cabeza a los pies”, como “ancha como cuatro ventanas” era la pieza donde trabajaba, y “espesa” era su persona, como “espesa” será la “bazofia” de los folletines que publica *La Nación* en 1897 (*La Biblioteca*, año 2, tomo 6, noviembre: 314)¹⁰⁹.

En esta visita de 1883 Groussac ya cifra, en la descripción de la manera en que escribe Zola, su visión general sobre el novelista:

Su modo de trabajar es un verdadero método: se levanta a las ocho y se sienta a la mesa de trabajo hasta la una de la tarde. Si el plan está ya confeccionado –lo que le cuesta dos o tres meses– escribe lenta y definitivamente de tres a cuatro páginas –a veces menos, y nunca más. Concluido el capítulo, le encuaderna y le pone sobre el montón que he mostrado ya, como un ladrillo sobre otro ladrillo. Pero entre el plan general y esta redacción definitiva, hay un bosquejo de cada capítulo, a veces minucioso, otras apenas indicado y con preguntas que el autor contestará después de una noche de meditación. [...]

Tal es el oso. Como se ve, ese conjunto no da la idea del estro y arrebató artístico –del que antiguo soplar de la musa. Es la labor del albañil: una hilera diaria, y después de un año está concluida la fábrica.

La imagen se reitera, por ejemplo, en un artículo publicado en *Sud América* el 31 de marzo de 1885, a propósito de *Germinal*:

El procedimiento de Zola es uniforme, mecánico, de una monotonía desesperante. He asistido personalmente a la elaboración de un capítulo de la *Joie de vivre*; he visto el plan, contemplando los andamios y el material de construcción acumulado. Aunque no supiera que ese método es el que sigue todavía y siempre seguirá el gran albañil naturalista, bastaría la lectura de un capítulo de su obra reciente para demostrarlo. Eso está hecho por tarea, a tantos decímetros cuadrados por día: su autor pertenece al arte, más como artesano que como artista¹¹⁰.

¹⁰⁹ Se diría que Groussac procede como, según Erich Auerbach, lo hacía Balzac, señalando la armonía entre el personaje y el “*milieu* (ambiente)” (1950: 442): “[...] todo espacio vital se le figura como un ambiente sensible y moral que impregna el paisaje, la habitación, los muebles, enseres, vestidos, figuras, caracteres, maneras, ideas, acciones y destinos de los hombres [...]” (445). Señalar la similitud del procedimiento no implica señalar una similitud en sus consecuencias posteriores, porque no afirmaríamos para el caso de Groussac lo que sí sostiene Auerbach que logra Balzac: “[...] la situación histórica general de la época aparece como una atmósfera total que empapa todos los espacios vitales particulares” (445).

¹¹⁰ El artículo no lleva firma, pero no hay dudas de la identidad de su autor.

Las mismas ideas, incluso las mismas expresiones, como vemos, se repiten en las críticas de Groussac a Zola y llegan a 1897, tanto en “La educación por el folletín” como en el texto que escribió ese año a raíz de la muerte de Daudet. Se trata, este último, de un artículo en que se evidencia que, para Groussac, la forma de trabajo constituiría una clave para entender la obra de un autor, puesto que desarrolla no solo el modo de trabajar de Daudet, sino también el de Zola y de Flaubert. Y tiene especial cuidado en señalar que este último –“de quien procede toda la escuela contemporánea” (2005a [1904]: 191), y que ha producido una obra que “se admirará eternamente”, afirma (2005a [1904]: 196)– sigue el “método severo de los clásicos y de los maestros cinceladores del Renacimiento”, que no tiene nada que ver con “la tarea de jornalero tranquilo, que, invariablemente, ‘llueva o truene’, ejecuta Zola, escribiendo cuatro horas al día, de ocho a doce, a razón de una página por hora, sin haber sospechado jamás la angustia creadora ni la fiebre extenuante de la inspiración” (2005a [1904]: 195-196)¹¹¹.

“Albañil”, “artesano”, “jornalero”: denominaciones que constituyen la contratacara degradada de una metáfora virtuosa: la de los “grandes obreros del pensamiento”, que Groussac, en “Vistas parisienses”, aplica, con preferencia, a Víctor Hugo (2005b [1920]: 75). También habría que decir que esta forma de entender el trabajo del novelista que Groussac atribuye a Zola es la misma que el propio Zola acusaba a otros de ejercer. En su ensayo “Sobre la novela”, el novelista francés defendía la necesidad de tener una expresión personal y censuraba a los escritores que hacían de la escritura una práctica rutinaria y metódica, aquellos que “tienen por tarea soltar de quinientas a seiscientas líneas cada día, antes de comer” (2002: 248), pero producían, por eso mismo, obras insípidas, mediocres. Se trata, una vez más, en el marco de la polémica en torno al naturalismo, del carácter reversible de muchos de los principales argumentos.

En ese conjunto de juicios negativos, no falta, por parte de Groussac, el reconocimiento de algunas cualidades. Esto se vincula con un rasgo de su escritura crítica,

¹¹¹ Es propio el énfasis que marca Groussac al detenerse en este aspecto de la obra de Zola, pero en rigor esta crítica se encuentra en otros autores. Como ya se vio, García Mérou caracterizaba el estilo de Zola en estos términos: “[...] un estilo pesado, laborioso, trabajado, en que las palabras y las frases se van superponiendo como las piedras de un muro, izadas una por una con lentitud de obrero y cálculo de arquitecto; jamás el arranque de la inspiración, jamás un movimiento del alma” (1884a: 147). En la crítica de *¿Inocentes o culpables?*, cuando le niegue al naturalismo los rasgos que otros (él mismo, con anterioridad) le imputaban, García Mérou también escribía: “El naturalismo no tiene nada que ver con el libro del señor Argerich. No es naturalismo esa decisión única y calculada de amontonar horrores o bajezas, vengan o no a colación, recolectándolas de todas partes, *amasándolas minuciosa y fríamente en un estilo lento, uniforme, pesado, banal u simétrico*” (1886: 29; cursivas añadidas).

en la que nos detendremos en el capítulo 5, la de ser “elogioso y lapidario a la vez” (Ansolabehere, 2012: 28), aunque con Zola y el naturalismo siempre es más lapidario que elogioso. Así, por ejemplo, concluía un artículo del 26 de agosto de 1894, publicado en *Le Courrier Français*, y dedicado a la novela *Lourdes*: “et je rest sous une impression étrange, où l’admiration pour l’artiste est mêlée de je ne sais quelle tristesse devant l’œuvre puissant et pourtant incomplète, au style toujours souverain mais toujours trop massif”¹¹².¹¹³ Y en “La educación por el folletín”, tan condenatorio, no dejará de escribir (es cierto que para ser censurar aún más fuertemente el estilo de la traducción española de *París*, en *La Nación*) que, a pesar de que Zola se encontraba envejecido, seguía siendo Zola, es decir, que su frase mantendría siempre “la cuadratura y el ritmo del escritor”, y fuera capaz, por tanto, como en la primera frase de *París*, de revelar una “perfecta maestría verbal” (*La Biblioteca*, año 2, t. 6: 320-321).

Pero si esos elogios parecen integrarse con comodidad en el marco de la visión de conjunto de Groussac sobre Zola, hay uno en particular que, en un primer momento, puede desconcertar. El 11 de septiembre de 1884, en el diario *Sud América*, que dirigía, Groussac contesta una carta que el presidente de una sociedad literaria le había enviado consultándole acerca de cuál era la mejor novela contemporánea. Restringiendo las opciones a los últimos veinticinco años, señala cuatro novelas francesas: *Camors* (Feuillet), *Salammbó* (Flaubert), *Le Nabab* (Daudet) y... *L’Assommoir* (Zola):

Oh! bien sé que no pertenecen al mismo mundo ni escuela; que la distinción aristocrática de la una se estremecerá al codearse con el cinismo robusto de la otra, que el esplendor exótico y feroz de la segunda no se avendrá nunca con la poesía alegre o sentimental de la tercera. Pero, estamos aquí bastante lejos de las querellas de escuela para atrevernos a juzgar lo bello con imparcial criterio. Por la perfección del estilo, la energía triunfante de la ejecución, la belleza imponente y seductora del conjunto, la verdad y vida de los personajes, la profundidad del estudio psicológico o el raudal de poesía que circula por esas obras maestras –digo bien, poesía, aun sin excluir al *Assommoir*– por estas dotes supremas, esas cuatro obras son dignas de disputarse el primer rango, y la decisión que le señale a cualquier de las cuatro, partirá quizá, más que de superioridad demostrada, de preferencia y tendencia individual. Al cabo, la crítica literaria no es un análisis químico.

¹¹² “Me quedo con una extraña impresión, en que la admiración por el artista se mezcla con no sé qué tristeza frente a la obra poderosa pero incompleta, el estilo siempre soberano pero siempre demasiado macizo” (nuestra traducción).

¹¹³ ¿Qué le habrá parecido a Groussac el elogio que le dirigió Carlos Pellegrini en una carta de 1892: “Querido Groussac, muy suya su carta; he gozado con la introducción como se goza con las mejores páginas de Zola”? (Archivo General de la Nación, Fondo Paul Groussac, legajo 1, carta de Carlos Pellegrini del 28 de marzo de 1892).

Con menor énfasis, también se refirió de forma encomiástica a *L'Assommoir* en otras ocasiones. Por ejemplo, ya lo había hecho en el relato de su visita a Zola, en un pasaje que permite advertir en qué rasgo radicaría, para el crítico, la virtud de esa novela:

Él mismo [Zola] confiesa que carece de invención: casi todas las escenas capitales de sus libros se hallaban embrionarias en otra parte. Sus discípulos le toman apuntes: él no conoce mucho el mundo, salones, anfiteatros o bastidores. Lo que ha visto y vivido realmente en sus *hard times*, es el *Assommoir*, y queda su mejor obra (*El Diario*, 17 de agosto de 1883).

Como se observa, en esa novela habría una autenticidad, un conocimiento de primera mano del tema, que le otorgaría un valor destacado. En ese aspecto se diferenciaría del resto de sus obras, escritas a partir del desconocimiento. En este sentido, en 1897, Groussac señala que Zola solo conocía del mundo el antiguo Barrio Latino de París y su aldea de Médan. En el artículo sobre *Germinal*, de 1885, en cambio, en lugar de referirse a la ignorancia o al hecho de que otros hicieran las observaciones por él, Groussac expresa que, para escribir su novela, Zola se trasladó al lugar de los hechos, vivió como un minero más, tomando “apuntes, vistas, frases técnicas, perfiles de hombres y mujeres” (*Sud América*, 31 de marzo de 1885). En este caso, sin embargo, tal indicación no resulta una muestra del saber del novelista, sino una prueba más de que el tema de su novela era “voluntariamente trillado y *banal*” (cursivas del original); en definitiva, una prueba de un trabajo carente de inspiración.

En un extenso artículo sobre *La Terre*, publicado en *Le Courier de la Plata* (18, 20 y 22 de septiembre de 1887), la cuestión de la falta de documentación, de la ausencia de conocimiento de la vida rural en Francia articula de modos diversos la argumentación de Groussac. Si, según Aristóteles, no hay filosofía de lo particular, se podría agregar – dice Groussac– que no hay novela de lo general; y Zola, en tal sentido, lo que habría tratado en su novela serían personajes poco específicos, demasiado vagos en su caracterización. Ese es una de las consecuencias de su desconocimiento.

Otra es el anacronismo, puesto que, si la acción transcurre en 1860, las costumbres de las que en rigor daría cuenta Zola en *La Terre* no serían sino las del propio momento de escritura, tan lejanas de aquellas, argumenta Groussac, aunque solo hubieran pasado veintisiete años.

Pero el eje central de este desconocimiento tiene que ver con la falla fundamental que Groussac encuentra en las novelas de Zola: “Mon premier chef d’accusation contre ce prétendu roman expérimental, c’est de n’être, au fond, qu’un ramassis d’exceptions généralisées et présentées comme la règle; par conséquent, le contraire de la vérité”¹¹⁴. Es esta deficiencia la que hace que el naturalismo falle en lo que sería su cualidad más valiosa. Porque si Groussac reconoce que el naturalismo venía siendo “le ferment artistique le plus puissant”¹¹⁵ debido a su “prétention de la vérité, qui est le but même de la science”¹¹⁶, lo que aquellas “exceptions généralisées et présentées comme la règle”¹¹⁷ muestran es el fracaso del método experimental aplicado al arte.

En este artículo de 1887, esta censura por parte del crítico de la falta de verdad de una estética que, paradójicamente, se define por su búsqueda, tiene un determinante ausente en los demás artículos suyos. Su posicionamiento (recordemos que el texto se publica en *Le Courier de la Plata*) está atravesado por la cuestión de la nacionalidad. No es solo un crítico el que escribe, sino un crítico francés, o, mejor, según aclara, un francés en el extranjero. Es desde ese lugar que busca velar por “la fibre même de l’âme française”, del pueblo francés, uno de los pocos “grands fabricants de civilisation”¹¹⁸.

Todas estas inflexiones del juicio crítico de Groussac no se refieren con especialidad a la cuestión de la moralidad o inmoralidad de las obras. En 1887, antes de señalar cuál es su acusación principal al naturalismo, aclaraba: “Il ne s’agit nullement de défendre la bibliothèque rose ou l’art moraliste et vertueux”¹¹⁹. Declaraciones como estas no deben entenderse al pie de la letra; constituyen un gesto que de ningún modo debe hacernos olvidar que la cuestión moral atraviesa de lleno también todas esas intervenciones. Pero será distinto en el artículo diez años posterior publicado en *La Biblioteca*, “La educación por el folletín”, porque ahora sí elegirá colocar en un primer plano, expresamente, la cuestión moral. No estarán ausentes las referencias a la

¹¹⁴ “Mi primera acusación contra esta llamada novela experimental es que, después de todo, es solo un montón de excepciones generalizadas y presentadas como la regla; por tanto, lo contrario de la verdad” (*Le Courier de la Plata*, 18 de septiembre de 1887; nuestra traducción).

¹¹⁵ “el fermento artístico más potente” (*Le Courier de la Plata*, 22 de septiembre de 1887; nuestra traducción).

¹¹⁶ “pretensión por la verdad, que es el fin mismo de la ciencia” (*Le Courier de la Plata*, 22 de septiembre de 1887; nuestra traducción).

¹¹⁷ “excepciones generalizadas y presentadas como la regla”.

¹¹⁸ “nous sommes des Français à l’étranger” (“somos franceses en el extranjero”) (*Le Courier de la Plata*, 18 de septiembre de 1887; nuestra traducción); “la fibra misma del alma francesa”, “grandes fabricantes de civilización” (*Le Courier de la Plata*, 20 de septiembre de 1887; nuestra traducción).

¹¹⁹ “No se trata en absoluto de defender la biblioteca rosa o el arte moralista y virtuoso” (*Le Courier de la Plata*, 18 de septiembre de 1887; nuestra traducción).

“sempiterna descripción maciza y acumulativa con que, hilada por hilada, construye sus novelas de cal y canto el maestro albañil de Médan” (*La Biblioteca*, año 2, t. 6, noviembre: 313-314), pero el eje –como el título anticipa– es otro: tiene que ver con la influencia de esa literatura, con la educación de sus lectores. Y aquí sí Groussac se encarniza ya no solo con la obra, sino con el autor:

La moralidad privada o colectiva, que es una fuerza civilizadora porque es una virtud, se encuentra descrita –es decir, escarnecida, y caricaturizada– por un artesano solitario y codicioso, que nunca reconoció sus principios ni practicó sus preceptos. Ese novelista que, ayer mismo, se negaba a ser ciudadano; ese anciano que no ha sido padre; ese esposo que no ha conocido la turbación y el misterio de los castos esponsales; ese semi-italiano criado en un hogar errante y que no sufrió por la invasión que había de explotar; ese monje sin caridad ni continencia, que del mundo no conoce prácticamente sino el antiguo Barrio Latino y su aldea de Médan: ese ignorante y puro instintivo es quien se erige en pintor atrevido de la civilización contemporánea (*La Biblioteca*, año 2, t. 6, noviembre: 316-317).

En este artículo, el último que escribió sobre Zola, abandona lo que había guiado hasta ese momento sus intervenciones. Es explícito al afirmar cuál es el eje que lo orienta ahora. Luego de comentar minuciosamente aspectos técnicos de los períodos verbales y de su traducción, se detiene y advierte:

Pero no es ésta una cuestión de arte, sino de moralidad pública. [...] La novela deliberadamente escandalosa que, en procura de un aumento de circulación muy problemático, y a un impulso de ese cálculo farisaico, de manga tan ancha en política como en literatura, se brinda a los lectores de cualquier sexo y edad, constituye un caso de verdadera incitación al libertinaje y es *justiciable*, no tanto de la crítica cuanto de la profilaxis social. (*La Biblioteca*, año 2, t. 6, noviembre: 322-323; cursivas del original)

Se aprecia claramente este progresivo énfasis en la moralidad. En 1887, en *Le Courier de la Plata*, Groussac hablaba de una “critique prophylactique”¹²⁰; ahora, de una “profilaxis social” que iría más allá de la crítica. Todo esto se vincula con aquello que ya mencionábamos más arriba: las múltiples dimensiones que atraviesan en general la crítica literaria del período, en especial la polémica en torno al naturalismo y aún más especialmente la crítica groussaquiana. Son dimensiones que conviven, que se solapan, y que, al mismo tiempo, estratégicamente, según los contextos y los propósitos perseguidos, cobran distinto protagonismo según sea el énfasis con el que se las afirme.

¹²⁰ “crítica profiláctica” (*Le Courier de la Plata*, 18 de septiembre de 1887; nuestra traducción).

En este sentido, puede decirse que siempre ha estado presente aquello que el tardío artículo de 1897 viene a poner en primer plano: la relación entre el naturalismo y la democracia. El “estilo macizo” de Zola resulta “adecuado a nuestra democracia y cosmopolitismo” (*La Biblioteca*, año 2, t. 6, noviembre: 319), apunta el crítico para, en las páginas siguientes, dar paso a un tono alarmado acerca de las amenazas que la democracia, la prensa y el anarquismo constituirían para la “civilización cristiana”, que llama a defender:

En cien años, la desbordada democracia ha invadido el mundo, cada vez más agresiva y disolvente, batiendo en brecha a la religión y la sociedad, a la patria y la familia. Toda revolución crea su instrumento: la del siglo XIX ha inventado la prensa diaria, que ha nacido cuando prescribiendo el dogma de igualdad que todos aprendiesen a leer, el dogma de libertad permitía que todo se pudiese escribir. He aquí el anarquismo que se esfuerza en completar la trilogía, realizando por el puñal y la bomba el dogma de la fraternidad (*La Biblioteca*, año 2, t. 6, noviembre: 324).

Volviendo la mirada hacia atrás, en la carta a Manuel Láinez, de 1883, en que contaba su visita a Zola, puede retrospectivamente hallarse indicios de esa relación que traza en 1897. De hecho, la carta a Láinez está subdividida: solo en la segunda parte refiere su viaje a Médan. En la primera, reflexiona acerca de la instrucción popular, sobre la que expresaba reservas. El propio Groussac señalaba por entonces la articulación entre ambas secciones: tras detenerse en el estilo literario de Augusto Comte (“manejaba la pluma con la elegancia delicada de un herrero”), afirmaba que pasar a hablar de Zola no era sino “estudiar en el arte la aplicación de aquella doctrina de incontinencia y *kermesse* filosófica” (cursivas del original). Lejos estaba, de todos modos, en 1883, del tono de cruzada de 1897.

En 1887, en el artículo sobre *La Terre* publicado en *Le Courrier de la Plata*, la referencia a la dimensión social del fenómeno literario cobraba mayor relieve. En ese caso, asoma como una explicación del éxito de la novela naturalista:

Je n'accorderai jamais que le roman naturaliste soit venu satisfaire tardivement un besoin général et contenu d'immoralité et de turpitude, que ce soit là une des raisons principales de son succès. Tout au plus pourrait-on dire qu'il doit à l'avènement des “nouvelles couches”, au débordement démocratique qui met le livre dans les mains du peuple, comme un couteau dans la main d'un enfant, sa rapide et bruyante popularité.

Pour le gros des électeurs et des lecteurs, en effet, Zola vient remplacer ou continuer un peu Paul de Kock et beaucoup Eugène Süe¹²¹.

Electeurs/lecteurs (electores/lectores), en la misma grafía concretiza Groussac esa relación de implicación entre el fenómeno social y el literario.

Quisiéramos detenernos aún en un episodio más de esta serie de artículos en que Groussac vuelve una y otra vez, siempre con un matiz distinto, sobre la cuestión. Se trata de un pasaje que, a lo largo de esta investigación, nos ha parecido iluminador de posicionamientos nodales de la crítica literaria del período, más allá de la polémica en torno al naturalismo.

Se encuentra en las “Vistas parisienses”, publicadas en la segunda serie de *El viaje intelectual*, y en las que, como vimos, aunque hace referencia a ella, no incluye la crónica de la entrevista con Zola. Mediando entre su visita a Edmond de Goncourt y la visita a Víctor Hugo, aparece, sí, el relato del día en que se dictó la sentencia a prisión de la anarquista Louise Michel. Hay allí referencias al segundo miembro de la trilogía de 1897, la prensa, “la gran impúdica” –“pasa Zola y le muestra la pantorrilla” (Groussac, 2005b [1920]: 111)–.

Pero es en otro pasaje de ese relato en que queremos detenernos, en la frase que permite remitirnos al comienzo de este capítulo y aún hacer una mirada de conjunto sobre el anterior: se refiere a la ampliación y diversificación del público lector, a la necesidad que los críticos sienten por dirigirlo, a la imposibilidad de hacerlo. Escribía Groussac: “los hijos del pueblo [...] han aprendido a leer bien y han leído mal” (2005b [1920]: 117).

Pese a esta vuelta conceptual hacia atrás, no sería posible concluir en este punto. Resta una cuestión que plantear. La polémica en torno al naturalismo ¿cuándo termina? Unas líneas más arriba adjetivamos el artículo de Groussac, de 1897, como “tardío”. Nos preguntamos ahora: ¿en qué sentido lo es?

¹²¹ “Nunca concederé que la novela naturalista llegó tarde para satisfacer una necesidad general y contenida de inmoralidad y vileza, que esta fue una de las principales razones de su éxito. A lo sumo, podría decirse que debe su rápida y ruidosa popularidad al advenimiento de las ‘nuevas clases’, al desborde que pone el libro en manos del pueblo, como un cuchillo en la mano de un niño, su rápida y brillante popularidad. Para la mayoría de los electores y de los lectores, en efecto, Zola sustituye o continúa un poco a Paul de Kock y mucho a Eugène Süe” (*Le Courier de la Plata*, 22 de septiembre de 1887; nuestra traducción).

(En el ensayo dedicado a Esteban Echeverría, Groussac había ofrecido otra explicación: “La brutalidad de Zola no tiene sino una explicación: los etéreos y pálidos poetas de 1830 nos habían llenado *hasta aquí*, según la enérgica expresión popular” [f. 59r]).

2.6. La revista *Artes y Letras* (1892-1894) y una carta de Luis B. Tamini (1894)

Artes y Letras (1893-1894) fue una revista católica, que sostuvo una exacerbada compañía contra Zola y el naturalismo: en sus páginas se habla, precisamente, de una “guerra” (año 1, nº 23, 9 de julio de 1893: 356; año 1, nº 33, 17 de septiembre de 1893: 522). Esta estuvo a cargo del primer director de la revista, el sacerdote Celestino Pera, y dos colaboradores cercanos, el presbítero Luis Duprat y el médico José María Cabezón (con el seudónimo de “Dr. Gamaliel”)¹²². Este último publicaría, en 1894, un extenso libro que recopila sus artículos (y agrega otros): *Emilio Zola y la influencia social de sus obras. Reflexiones sobre el “Doctor Pascal” y “Lourdes”*. La compañía contra Zola se extiende casi página tras página, con un gesto de exceso, y así lo hace notar la revista *La Quincena* cuando llama la atención sobre la “cantidad enorme de tinta y palabras” que gastaba Gamaliel para escribir en cada número de *Artes y Letras* “un artículo sobre lo mismo” (*La Quincena*, nº 7, 1ª quincena de noviembre de 1893: 139; nº 5 y 6, 18 de octubre de 1893: 120).

Para estos años, el naturalismo parece estar conquistando los últimos espacios en los que hasta entonces no había tenido éxito¹²³. Fue en 1893, en efecto, en que la obra teatral *Naná* finalmente se estrenó en el Politeama, hecho sobre el que Celestino Pera escribió un largo artículo (“Carne cruda... ¡Proh pudor!”), *Artes y Letras*, año 1, nº 6, 8 de enero de 1893: 88-93.). José María Cabezón, por su parte, envió entonces una carta y un ejemplar de su libro a Lucio V. López, a modo de desagravio por los términos que había tenido la carta de Zola en 1882 después de que el autor de *La gran aldea* hubiera censurado el estreno teatral¹²⁴. Fue también en 1893 en que las obras de Zola terminan de

¹²² La publicación se habría compuesto de 38 números publicados entre el 4 de diciembre de 1892 y el 19 de agosto de 1894. La primera época –hasta diciembre de 1893– fue dirigida por Celestino Pera, quien poco antes había sido nombrado Vicario General del Ejército y la Marina (posteriormente, ingresaría a la masonería, abandonar la Iglesia y haría una carrera política). En la segunda etapa, la revista fue dirigida por Rafael Fraguero. (Para más datos, véase Shirkin, 2007).

¹²³ La crítica ya ha señalado a los años posteriores a 1890 como aquellos en que el naturalismo “ha arraigado definitivamente” (Avellaneda, 1980: 147), en que su “influjo es ya absorbente” (Pagés Larraya, 1994: 67). Por su parte, Laera ha fechado el momento de clausura de la polémica con la publicación de *En la sangre*, de Eugenio Cambaceres, en 1887, aunque sus razones no se reducen al éxito de la novela, puesto que no deja de reconocer y analizar las voces polémicas que se levantaron, como las de la Iglesia y de los diarios católicos (véase Laera, 2004: 188-197).

¹²⁴ José María Cabezón: “Me permito adjuntarle un ejemplar de mi modesto libro contra Emilio Zola como un desagravio a la carta insolente que él le dirigiera en otra época. / He buscado en vano en los archivos municipales su vista fiscal sobre la representación de “Naná”, en los teatros de esta capital y me haría falta saber quién fue el empresario teatral que quiso hacer representar este drama, pues con ese dato podría rastrear el expediente. Me hace mucha falta para la 2ª edición del libro, como así mismo la carta original que Ud. recibió de Zola y la contestación que Ud. le dio!” (Archivo General de la Nación, Archivo y colección “Los López”, legajo 2387, pieza 6737). Como se aprecia, Cabezón equivoca las circunstancias.

adquirir, en la prensa, un lugar de consagración que le había sido negado. En 1879 *La Nación* había interrumpido la publicación de *L'Assommoir*; ahora Gamaliel se queja de que, por primera vez, en la primera página de ese diario, se publique íntegra una novela de Zola, *Dr. Pascal* (Cabezón Peña, 1894: 110)¹²⁵. El éxito del naturalismo parece ahora definitivo; de ahí que la campaña de *Artes y Letras* se presente más bien como extemporánea. Se diría que su carácter desmedido pareciera responder a la condición de causa perdida.

Al mismo tiempo que se lleva adelante esa propaganda “antizolista”, se publica, en *La Quincena* (que reseñaba ásperamente la crítica de Gamaliel), una serie de artículos de quien había sido considerado el introductor del naturalismo (o uno de ellos), Luis B. Tamini. Se trata de una serie de reflexiones dedicadas “a la juventud que siente necesidad de comenzar a pensar”. El gesto es similar al de catorce años atrás, en que Tamini cerraba su ensayo dirigiéndose a la juventud e instaba a preferir el naturalismo por sobre el romanticismo. Ahora también, como antes, aunque menos programáticamente, tiene una preferencia: Ibsen. Y le sirve de contrapeso a su antigua predilección:

El destino nos ha enviado a Ibsen, y de él no se puede prescindir. Europa comienza a fatigarse del zolaísmo puro y sin mezcla. Pide en el realismo un escrúpulo de poesía y un poco más de filosofía independiente de toda convención social.

[...] somos incapaces de alcanzar, de conocer la realidad absoluta del mundo, y hemos de contentarnos con la verdad humana, es decir, la verdad corregida, aumentada o disminuida en el cerebro. Si así es, confesando que el realismo como doctrina era necesario, no seamos exclusivos, mezclemos la realidad con el simbolismo. ¡Que Ibsen complete a Zola, suministrando a éste la intelectualidad que le hacía falta!

[...]

¡Que los argentinos no se conviertan en momias, que adapten sus facultades morales e intelectuales al desenvolvimiento del mundo, que sabría marchar sin ellos, y que estudien a Ibsen –¡que hombres como este aparecen de tarde en tarde!– y que no olviden los grandes críticos de estos días, Brandes, el dinamarqués, y Nielsch, el alemán, dos

No es a López a quien Zola había dirigido su carta, como sostiene, sino, como vimos, a Argerich; en esa carta estaban los comentarios descalificadores para López.

¹²⁵ La queja porque la publicación sea en un diario como *La Nación*, y no en “una hoja oscura, desatinada o desatendida” (*Artes y Letras*, año 1, n° 17, 28 de mayo de 1893: 257), es similar, por otra parte, al llamado de atención que haría en 1897 Groussac, a propósito de la edición, en el diario de Mitre, de *París (La Biblioteca*, año 2, t. 6, noviembre: 315). Con respecto a la versión teatral, el tipo de espacio en que tuvo, o no, lugar también resulta significativo, al menos para sus detractores. En 1882, tras censurarse su representación en el Politeama, *Naná* pudo finalmente estrenarse, aunque en Flores. Que una representación en un lugar marginal no implicaba, para sus detractores, una victoria del naturalismo lo esgrimía el folletínista Adam en el número de *El Ciudadano* al que nos hemos referido más arriba a propósito de la carta de López (11 de noviembre de 1882). Por el contrario, en su momento, desde *El Diario*, los defensores tomaron esa representación como un triunfo (en un artículo publicado el 1 de enero de 1883, cit. por Cymerman, 2007: 683).

cerebrales hermanos de Ibsen (*La Quincena*, nº 11 y 12, 1 y 2 quincena de enero de 1894: 219-220).

La revisión de Tamini de su credo estético indica que ya han pasado muchos años del comienzo de la discusión¹²⁶. A pesar de la acrimonia de *Artes y Letras*, el naturalismo ya ha triunfado y empieza a quedar atrás. A partir de entonces, ya no tendrá la centralidad que tuvo durante la década de 1880 y los primeros años de la siguiente¹²⁷.

¹²⁶ En otro artículo de Tamini también publicado por entonces en *La Quincena*, entre las pocas obras que rescata de la literatura argentina, se encuentra, de Esteban Echeverría, ya no *El matadero* o las otras que había valorado positivamente en 1880, sino *La cautiva* (nº 13 y 14, 1ª y 2ª quincena de 1894: 239). Otra muestra del modo en que habían variado sus preferencias estéticas.

¹²⁷ En un proceso que no es sino progresivo, las fechas no pueden sino solo servir de referencia. En el próximo capítulo, nos referiremos a artículos de Leopoldo Lugones, vinculados con el naturalismo, publicados en años posteriores; en el que aquí concluye, hemos atendido a “La educación por el folletín”, el encendido artículo de Groussac, de 1897. Dicho esto, una cita más de Groussac, que va en el mismo sentido que la de Tamini y fue escrita el mismo año: allí se refiere a la “novela verdadera y natural” (“roman vrai et naturel”) y descarta “el término naturalista, ya envejecido” que no sería “necesario” (“le terme naturaliste, déjà vieilli, n’est pas nécessaire”) (“Questions de langage”, *Le Courrier Français*, 21 de noviembre de 1894).

Capítulo 3. La crítica de y contra los modernistas

En este capítulo nos preguntaremos por los modos en que el modernismo –sus autores, sus obras, sus medios periodísticos más emblemáticos– han impactado en la crítica literaria: qué formatos, qué operaciones, qué propósitos inauguraron o propiciaron. Correlativamente, nos interesa analizar cómo fue leída esa producción, cuáles fueron los principales debates suscitados por aquellos no adscriptos a sus filas. Atender a estas cuestiones invita no solo a descubrir textos cuya consideración permite tener una idea más ajustada de la historia de las opiniones sobre el modernismo, sino que también arroja luz acerca de los cambios fundamentales en la historia de la crítica literaria en Argentina.

3.1. Campañas críticas y primeras discusiones en torno a Rubén Darío: Aníbal Latino en *La Nueva Revista* (1893-1894)

En los últimos años del siglo XIX, cuando va perdiendo resonancia y actualidad el debate en torno al naturalismo, el modernismo adquiere un protagonismo cada vez más acentuado. Si *Artes y Letras* se situaba –como vimos– en un punto de inflexión en torno al debate naturalista, otro tanto habría que señalar, para el modernismo, del caso de *La Nueva Revista*, dirigida en un primer momento por Aníbal Latino y luego por Roberto Payró. Se trata de dos publicaciones que, de hecho, entablaron distintos intercambios más o menos polémicos a propósito, precisamente, de Émile Zola y de Rubén Darío¹²⁸.

Tras su denuncia de la falta de una crítica literaria en su libro *Tipos y costumbres bonaerenses* –a la que hemos atendido en la introducción–, Aníbal Latino (bajo el seudónimo de *Canta-claro*) emprendió –en la huella de Goyena y de García Mérou– su propia campaña crítica. Como en el caso de García Mérou, el seudónimo resguardaba la identidad menos de lo que se quería (o de lo que se quería hacer creer). Si en un artículo posterior, del 15 de abril de 1895, en *La Nación*, Aníbal Latino hacía referencia a la supuesta “habilidad” con que “se disfrazó” bajo el seudónimo de *Canta-claro*, ya en 1893 (más precisamente el 22 de octubre), desde las páginas de *Artes y Letras*, Celestino Pera, bajo el seudónimo de *Right*, revelaba la verdadera identidad. El seudónimo, como en

¹²⁸ Por lo demás, y aunque se trate de una simplificación, téngase en cuenta que, en la época, algunos críticos explicaron el surgimiento del modernismo como una superación del naturalismo (José Enrique Rodó, “Rubén Darío”, *El Mercurio de América*, año 1, tomo 2, febrero de 1899: 92) o como una reacción frente a él (Álvaro Melián Lafinur, 1918: 92).

anteriores ocasiones, buscaba ser, al pretender escapar a los compromisos de la estrecha república de las letras, una garantía de objetividad crítica, pero terminaba revelando que los límites de ese espacio eran en realidad tan acotados que no permitían ocultarse durante mucho tiempo.

En ese primer período de *La Nueva Revista* (que se extiende desde el 17 de junio de 1893 hasta el 30 de diciembre de 1893), el director publica artículos bajo tres nombres: el verdadero, José Ceppi; su seudónimo habitual, Aníbal Latino; y un seudónimo especialmente destinado a los artículos críticos, *Canta-claro*. Tres nombres para tres tipos de artículos diferentes –que establecen entre sí diversas vías de comunicación–.

No haremos aquí un análisis exhaustivo de la publicación, pero sí resulta necesario considerar la encuesta planteada en el primer número. Firmada por José Ceppi, con el título de “La naturalización de las obras literarias. Carta abierta a los literatos argentinos”, comienza directamente con las preguntas del caso:

¿Los extranjeros que se dedican al cultivo de las letras, que desde largos años despliegan sus aptitudes en la República, que se han formado aquí una reputación más o menos merecida, que toman parte en las manifestaciones de la vida intelectual del país, deben ser considerados o no como literatos argentinos? ¿Las obras que escriben con más o menos propiedad en castellano y sobre asuntos nacionales, los trabajos que hacen, quedan o no incorporados a la literatura argentina? Para que los escritos adquieran el derecho de nacionalización ¿será necesario que a la ciudadanía intelectual responda la ciudadanía real? (*La Nueva Revista*, año 1, nº 1, 17 de junio de 1893: 4).

En el número 2, al tiempo que con el nombre de Aníbal Latino publica un artículo acerca de “Argentinos y extranjeros. Relaciones y vinculaciones. La naturalización”, José Ceppi da cuenta de los resultados de la encuesta planteada en el número anterior. Publica las respuestas que aparecieron en *La Nación* y en *El Diario*, y también una carta firmada por *Julián Gray* (seudónimo de Roberto Payró) en la que, en sintonía con Ceppi, denuncia a un círculo estrecho de literatos argentino que se leen y se elogia mutuamente, y que, según Payró –como ya hemos citado en el capítulo 1– se “apoderan de un derecho que es patrimonio del público: el de juzgar” (*La Nueva Revista*, año 1, nº 2, 24 de junio de 1893: 12).

Esta encuesta acaso sea más importante no tanto por las cuestiones que están siendo debatidas como por su formato mismo. Vale decir, podríamos ver en ella un adelanto de lo que a comienzos del siglo XX la revista *Nosotros* llevará adelante como

un medio privilegiado de intervención en la esfera pública¹²⁹. Se trata de un ensayo de encuesta que no tiene los resultados esperados, como se evidencia por las quejas que el mismo Ceppi lanza hacia aquellos que no han respondido su interpelación, pero se trata de un intento que, de mejor o peor modo, inaugura una forma de intervención crítica.

Algo similar hay que decir respecto a la sección que más nos interesa de *La Nueva Revista*, la sección “Autores y libros”, que no logra tener la continuidad que su autor pretendió darle. En la entrega del n° 28 (del 23 de diciembre de 1893), escribía que su “largo silencio” (la entrega anterior había sido la del n° 20, del 28 de octubre) no debía entenderse como una claudicación: “[...] por muchas ligas que se formen, por muchos ataques que se me dirijan, por muchas contrariedades que se me presenten he de continuar en la tarea de policía literaria que me he impuesto desde un principio” (año 1, n° 28, 23 de diciembre de 1893: 221)¹³⁰. Y, sin embargo, pese al brío que buscaba imprimirle a esa declaración de principios, la sección solo duró una entrega más¹³¹. Luego, Aníbal Latino dejaría la dirección de la revista, que pasaría a manos de Roberto Payró.

Es cierto que, entonces, si la participación de *Canta-claro* termina, la revista sigue editándose y la crítica seguirá teniendo un lugar destacado. En esta ocasión, Payró, con el seudónimo de Tomasito Buenafé, se encargará de la sección de crítica, y lo hará con un tono muy distinto, menos serio, más irónico, más desenfadado. Es a él a quien le toca –sin querer, en su caso, entrar en polémicas– la ocasión de referirse a la campaña contra Zola de *Artes y Letras*. Reconoce “valentía y convicción” en la censura de Luis Duprat a *Lourdes*, pero le reprocha con rotundidad el haberle negado a Zola “probidad literaria”, “honradez de escritor y de observador”, “buena fe” (*La Nueva Revista*, año 2, n° 23, 9 de junio de 1894: 326; año 2, n° 25, 23 de junio de 1894: 353)¹³².

Pero centrémonos en la cuestión del modernismo, en la forma en que la obra de Rubén Darío es introducida por *Canta-claro*, y las discusiones que sostiene al respecto con Julián Martel (*La Nación*) y con Celestino Pera (*Right*) (*Artes y Letras*).

¹²⁹ Entre 1912 y 1923, años que interesan para esta investigación, *Nosotros* lleva a cabo seis encuestas, la más famosa de las cuales es la de 1913 referida al valor del *Martín Fierro*, que consideraremos en el próximo capítulo. (En el primer capítulo hemos atendido a la encuesta de 1923 sobre “la nueva generación literaria”).

¹³⁰ Recordemos que ya en *Tipos y costumbres bonaerenses* Aníbal Latino establecía la comparación entre crítica y policía (1985 [1886]: 98).

¹³¹ Esta entrega final de “Autores y libros” apareció en 1894, cuando Payró ya era el director (*La Nueva Revista*, año 2, n° 1-4: 19-20). Aún se publicaría un último artículo firmado por *Canta-claro*, pero ya por fuera de aquella sección (*La Nueva Revista*, año 2, n° 1-4: 25-27).

¹³² También Aníbal Latino/*Canta-claro* se refirió, en las páginas de *La Nueva Revista*, a Émile Zola, siempre elogiosamente (por ejemplo, en, año 1, n° 29, 30 de diciembre de 1893: 225).

El 30 de septiembre de 1893, *Canta-claro* publica un artículo titulado “Rubén Darío y sus admiradores”. Le reconoce muchos méritos al escritor nicaragüense, pero critica lo que llama “desborde de elogios, casi rayanos en adulaciones que se le han tributado desde su llegada a nuestro país”. Entre la contradicción y la ironía (y el autoelogio encubierto), *Canta-claro* advierte que ha visto “hasta *La Nueva Revista* hacerse cómplice del desborde, lo que choca verdaderamente con el sano criterio de su director”. Con esas palabras alude al suelto sobre Rubén Darío publicado en el n° 13 y firmado por Julián Martel, enfáticamente laudatorio¹³³. En rigor, *Canta-claro* se refiere explícitamente a Martel:

Póngase, pues, en guardia el Sr. Rubén Darío; no son los elogios anónimos de los diarios pequeños o grandes los que han de aumentar y consolidar su reputación; no son tampoco los artículos alambicados, artificiosos y sin malicia de Julián Martel, ni menos los del joven Berisso, quien acumula citas, comparaciones e imágenes sin ton ni son, tal vez porque no alcanza el sentido de lo que escribe [...] (*La Nueva Revista*, año 1, n° 16, 30 de septiembre de 1893: 121)¹³⁴.

No fue Berisso, pese a los términos más duros, quien recogió el guante, sino Martel, el que contestó desde las páginas de *La Nación*, con “A propósito de Rubén Darío” y “Punto final” (8 y 17 de octubre de 1893, respectivamente). En el primer artículo, busca contraargumentar cada uno de los juicios de *Canta-claro* (a quien acusa de buscar la polémica por sí misma) para defender y ensalzar la figura de Darío. También ensaya reflexiones más amplias acerca de la relación entre las distintas literaturas nacionales, cuestión que estará en el centro de la polémica posterior entre Groussac y Darío. Martel señala que, si naciones como la inglesa debían permanecer en su carácter propio, ya establecido, las nuevas naciones de América debían ir a aprender en “la primera literatura del mundo”, la francesa, las “leyes universales a las que todo gran artista debe someterse”.

¹³³ El suelto se publicó en *La Nueva Revista* (año 1, n° 13, 9 de septiembre de 1893: 100). Por otro lado, en el mismo número, en la sección “Ecos artísticos-literarios”, se anunció con entusiasmo la escritura en colaboración, por parte de Rubén Darío y Julián Martel, de una novela titulada *El sportman* (99).

¹³⁴ En *La Biblioteca*, Paul Groussac tuvo una notable frase maliciosa para Luis Berisso: “Acaso sea el único argentino que, después de los treinta años cifre en las puras letras su mayor delicia y única ambición. Culto tan noble merecía y ha recibido su recompensa: *el señor Berisso está en vísperas de tener talento*” (*La Biblioteca*, año 2, tomo 4, 1897: 491; cursivas añadidas). En el último tomo de la revista, cuando recopiló los perfiles de los redactores, Groussac corrigió la injuria: “Culto tan noble merecía y ha recibido su recompensa: el señor Berisso es hoy uno de nuestros buenos *ensayistas*” (*La Biblioteca*, año 2, tomo 8, 1898: 253; cursivas del original). Manuel Gálvez, en sus *Recuerdos de la vida literaria*, también lo recordó con una frase solapada. Hablando de aquellos hombres que, habiendo conformado lo que llama la generación de *El Mercurio de América*, abandonaron las letras, menciona a Luis Berisso, “que era el crítico de la generación, y que preferiría el más productivo oficio de los negocios” (Gálvez, 2002 [1944]: 61).

Por su parte, *Canta-claro*, en el número 18 (14 de octubre de 1893), publica “Rubén Darío, los literatos jóvenes, los críticos argentinos, etcétera, etcétera”. Tras reivindicar su propia campaña (que estaría basada en el “sistema de la franqueza”, y habría venido a dar respuesta a una “sed de crítica”), desata la discusión con “Julianito”, a quien critica no solo por sus ideas sobre Rubén Darío, sino, en general, por sus ideas sobre la literatura y la lengua española. El siguiente pasaje puede servir de síntesis de su propia postura sobre Darío:

Sin duda Rubén Darío es el escritor menos americano de todos los que figuran en la América Latina, o, si se quiere, es el más francés de los escritores hispano-americanos; en esto asienta con Valera; pero no importa; yo saludo en él a un talento sólido, que probablemente no tendrá nunca la potencia creadora de un Balzac, de un Zola, de un Daudet; pero que en el género simplemente ligero y fantástico que ha abordado hasta ahora, en el género crítico a que se viene dedicando, y en los demás que pueda afrontar más adelante, tendrá una personalidad propia, un estilo propio, una fisonomía que le distinguirá siempre entre los escritores de su época (*La Nueva Revista*, año 1, nº 18, 14 de octubre de 1893: 138).

Como se ve, *Canta-claro* tiene sus reservas sobre el escritor, pero no una mirada por completo reprobatoria. Como se observa también, para *Canta-claro* Darío se destaca en “el género crítico”, cuestión a la que atenderemos en el próximo apartado, puesto que el nicaragüense, además de ser una de las figuras más destacadas del modernismo, objeto de las discusiones literarias de la época, promoverá él mismo operaciones decisivas en el campo de la crítica literaria. Dice más al respecto *Canta-claro*, e introduce una idea que merece considerarse:

Sus juicios críticos, sin ser de un mérito extraordinario, ni alcanzar la profundidad de los mejores críticos franceses, revelan que no tiene solamente aptitudes para los cuadros ligeros, para las composiciones cortas e imaginativas; tiene también erudición sólida y buen criterio para trabajos especulativos. Conoce como pocos la literatura francesa y como nadie ha fundido en su cabeza la parte más floreada, más chispeante, digámoslo así, de esa literatura para extraer de ella su esencia y *formar cosas propias, algunas originales y bellas como esos objetos bonitos que en la industria se forman con mezclas de materias heterogéneas*. ¿Qué importa que el producto revele el origen y que Catulle Mendés sea su predecesor como Carducci lo ha sido de Guerrini? *¿Qué importa que haya sacado de ese estudio profundo modismos franceses, galicismos sin número? Él les imprime su personalidad intelectual y los hace agradables y simpáticos*. Pero no conoce y estudia solamente la literatura francesa; conoce y estudia también las literaturas clásicas que sus admiradores actuales no conocen y aparentan despreciar (*La Nueva Revista*, año 1, nº 18, 14 de octubre de 1893: 138; cursivas añadidas).

Es posible pensar que en este pasaje *Canta-claro* anticipa algo de lo que llegará a proponer Darío en “Los colores del estandarte” (su célebre respuesta a la reseña de *Los raros* de Paul Groussac), es decir, a cuestionar la idea de originalidad y copia, a reconocer que la originalidad puede ser resultado de la imitación. Nos ocuparemos de la polémica entre Darío y Groussac más adelante.

La respuesta de Celestino Pera, bajo el seudónimo de *Right*, aparece, con tono zumbón, en el número 38 (22 de octubre de 1893) de *Artes y Letras*, con el título de “*Suum cuique*”. Expresa que los elogios exagerados a los que alude *Canta-claro* (Darío como “regenerador de la lengua de Castilla, pensador *non plus ultra*, autor de un libro *fin de siecle*”) no han sido formulados en rigor por “la prensa seria, los centros literarios, los buenos poetas, nuestros mejores prosadores y estilistas”, sino que esos han visto en él a “un escritor distinguido, un estilista eximio, un literato fecundo, un ingenio original [...] nada más, ni nada menos...” (*Artes y Letras*, año I, n° 38, 22 de octubre de 1893: 593; cursivas del original).

Right revela que bajo el seudónimo *Canta-claro* se oculta Aníbal Latino, y una de sus estrategias –que llevan a entender mejor las motivaciones de la encuesta promovida en números anteriores por *La Nueva Revista*– tiene que ver con ridiculizar su nacionalidad: “¡Qué pesado y rematadamente malo es ese plato *a la italiana!*”; “esta preferencia tan marcada por las desinencias *agni, aldi, ante, ini, icis, incci, accio*, transcende a salsa de *ravioli*, y es lo único que compromete seriamente el incógnito del crítico” (*Artes y Letras*, año I, n° 38, 22 de octubre de 1893: 593, 595; cursivas del original)¹³⁵.

José Ceppi apuesta a seguir ocultando la identidad de uno de sus seudónimos, por lo que responde no una, sino dos veces en el número 20 de *La Nueva Revista* (28 de octubre de 1893): como Aníbal Latino en “A propósito de revistas” y como *Canta-claro* en “Crítica y... poesía popular”. En realidad, se desdobra aún más, puesto que *Canta-claro* incluye una carta firmada por “*Quisque de extranjis*”, denominación que había usado irónicamente *Right*¹³⁶, y que no es sino una máscara más para el autor (como el propio

¹³⁵ También escribe *Right*: “¡Siete columnas bien gordas y repletas! Y apenas si le basta al Sr. De *Canta-Claró* para decimos ¿qué?.. / Que él, Mr. *Canta-Claró*, ya se esperaba la carga de Julián Martel y C.^ª; que algunos amigos de la casa le han contado que lo confunden con un tal Aníbal Latino, lo que no tiene nada de particular, porque un anónimo y un pseudónimo son los parientes más cercanos o *sinónimos*...” (*Artes y Letras*, año I, n° 38, 22 de octubre de 1893: 593; cursivas del original).

¹³⁶ *Right*: “Y aquí tienen Uds. la razón de mi sospecha acerca del origen regional de mi Aristarco: no llega un *quisque* de *extranjis* (salvo raras y honrosísimas excepciones) que, con vocación o pretensiones literarias no se goce a las primeras de cambio en desplumar a los que están cien codos arriba de un *quisque*, o en

Right sugerirá en el artículo del número 41 de *Artes y Letras*, del 12 de noviembre de 1893, titulado “Los tres bemoles”). En este caso, el nuevo nombre, “Quisque de extranjis” es el que asume explícitamente ciertas afirmaciones contrarias al Ateneo, frente a las que *Canta-claro* se desliga, y que se insinuaban en la encuesta promovida por José Ceppi en los primeros números de la revista¹³⁷. Una vez más, el seudónimo busca ser una garantía de franqueza, aunque en este caso eso solo parecería ser posible, y de manera imperfecta, con la multiplicación de las identidades (José Ceppi/Aníbal Latino/Canta-claro/Quisque de extranjis). Esa proliferación no logra de todos modos evitar –dadas las acotadas dimensiones de la república de las letras– su fácil desciframiento. Y el autor, finalmente, queriendo denunciar los “bombos mutuos” del Ateneo (como lo expresaba “Quisque de extranjis”), al mismo tiempo se promovía a sí mismo. Era también, claro, una cuestión de autobombo¹³⁸.

despellejarlos vivos... si se dejan” (*Artes y Letras*, año 1, n° 38, 22 de octubre de 1893: 594-595; cursivas del original).

¹³⁷ Q. de Extranjis: “El Ateneo se ha hecho suyo a Rubén Darío, y ha pronunciado respecto de él el *Noli me tangere*. / Right que es del Ateneo descubre la punta de la oreja cuando la emprende contra los *críticos inmigrantes*. Ahí le duele. / Vivían en paz, dándose bombos mutuos y celebrándose sus libros que el público se empeñaba en no leer, a pesar de las lujosas ediciones que Peuser y Lajouane publicaban (por cuenta de interesados). Pero nació *La Nueva Revista* y cundió el pánico entre los aludidos que cuando *Canta-Claro* ha empezado a pegar recio, han llevado su sobresalto a límites ridículos” (*La Nueva Revista*, año 1, n° 20, 28 de octubre de 1893: 157). *Canta-claro*: “[...] daré más abajo un artículo que me ha remitido un apreciable literato extranjero, que me quiere ocultar su nombre tras las palabras *Quisque de extragis* empleadas por Right en su artículo. Debo advertir, sin embargo, que no estoy de acuerdo con lo que dice del Ateneo y de sus miembros, y de los temores que puedan suscitar mis críticas. En el Ateneo hay de todo, como en todas partes; [...] Formo parte del Ateneo y tengo motivo para conocer a sus miembros. También se exagera cuando se habla de *bombo mutuo*, que años atrás tal vez tenía algún fundamento, pero que mucho ha ido corrigiéndose” (*La Nueva Revista*, año 1, n° 20, 28 de octubre de 1893: 157). Sobre los resultados de la encuesta, José Ceppi escribió: “Agregaremos también que nos habíamos dirigido a algunos de los que forman parte de un grupo que muchos con razón o sin ella (esto no lo discutimos ahora, aunque tal vez lo discutiremos algún día) consideran como absorbente, atribuyéndole exclusivismos y menosprecio hacia todos aquellos que no son de su agrado. Los aludidos no han creído conveniente tomar en cuenta nuestra consulta y se han llamado a silencio. Hicimos, pues, bien en preverlo, precaviéndonos contra él” (*La Nueva Revista*, año 1, n° 2, 24 de junio de 1893: 12). Al plantear la encuesta, Ceppi había escrito: “... sin ánimo de provocar polémica[s] delicadas, como simple esclarecimiento de un punto oscuro que está en el interés de todos dilucidar, ruego encarecidamente a los literatos argentinos, a los que por uno u otro concepto figuran y tienen algún renombre en el campo literario, especialmente a los jóvenes, a los Oyuela, Obligado, Argerich, Magnasco, Castellanos, Rivarola, Coronado y los demás, me manifiesten qué ideas tienen sobre el punto que he tratado más arriba [...]” (*La Nueva Revista*, año 1, n° 1, 17 de junio de 1893: 4).

¹³⁸ Sobre los dichos que lo relacionan con Aníbal Latino, escribe *Canta-claro*: “Esto para mí es una verdadera satisfacción y de ello tendría que envanecerme. Al fin y al cabo, Aníbal Latino es la reputación más sólida, más duradera y más merecida que se ha formado en la redacción de *La Nación* desde muchos años a esta parte, excluyendo, se entiende, los que ya han venido de afuera o han entrado en ella con capital propio, como Rubén Darío, por ejemplo. Además de los dos tomos que ha publicado y que fueron justamente elogiados a su aparición, ahí están en las columnas de ese colosal diario algunas narraciones y muchos artículos brillantes que reunidos en tomos formarían un capital que ya quisieran para sí muchos escritores de más renombre” (*La Nueva Revista*, año 1, n° 18, 14 de octubre de 1893: 137).

3.2. La crítica modernista. De Rubén Darío al caso de Leopoldo Lugones

En el capítulo 1 de esta tesis, hemos llamado la atención sobre los modos en que fueron cambiando las formas de representarse las funciones de la crítica. Hemos dicho que, si en el 80 predominaba la idea del juez como árbitro, como aquel que imparte justicia, cada vez más es posible encontrar otras figuraciones, más propensas a admitir la subjetividad del crítico, sus gustos, su parcialidad (aunque nunca su mala fe). Hemos señalado allí también que podría indicarse como punto de inflexión de ese proceso el modernismo, y hemos, a propósito de esta cuestión, citado a Carlos Battilana cuando sostenía que Darío, en sus textos críticos y ensayísticos, buscaba “construir un lector capaz de descifrar el código modernista” (2006: 115). En un estudio acerca de “La crítica literaria modernista. El aporte de Rubén Darío”, José Alberto Barisone también ha advertido este nuevo carácter de la crítica:

La clase de crítica que realizó Rubén Darío debe considerarse atendiendo a la constitución del modernismo hispanoamericano y está en relación con la nueva concepción de la literatura que comenzaba a perfilarse, con la búsqueda de la autonomía estética y la incipiente profesionalización de los escritores. Practicó una crítica de índole impresionista y subjetiva [...] teñida por su sensibilidad estética, su mirada de poeta, sus gustos y preferencias, que no persigue un conocimiento y un juicio pretendidamente objetivos, independientes de la posición del crítico, sino expresar el encuentro de la obra con la subjetividad del *lector crítico* (2012: 83; cursivas del original)¹³⁹.

Se trata de una innovación, de un cambio que pudo ser advertido tempranamente. En 1920, en una nota publicada en *Nosotros* acerca de los *Studies in Spanish-American Literature*, de Issac Goldberg, Julio Irazusta ya escribía que el autor reseñado no había insistido “sobre la nueva concepción de la crítica literaria que han traído a la literatura castellana Rubén Darío primero, y después Rodó. *Los raros* de Rubén Darío son un

¹³⁹ Más adelante, Barisone clasifica en tres los modos en que Darío ejerció la crítica: “En algunos casos, el objetivo es transmitir una información comentada; [...] En otros casos, [...] la reseña adopta una impronta correctiva, prescriptiva, tendiente a señalar aciertos y debilidades [...]. Por último, el tercer tipo de crítica [...] trasciende su carácter ancilar de mero metatexto, para proyectarse como un discurso con valor en sí mismo, en el cual lo poético no solo involucra el contenido, la referencia, sino también, la expresión. De modo que el texto dariano adquiere un vuelo mayor ya que –amén de la información puntual e inmediata sobre la obra o el autor que lo motivó– contiene tal densidad de ideas estéticas y de propuestas artísticas a ser desarrolladas, que convierten el artículo en un auténtico programa orientador de la moderna literatura, en un texto con peso propio cuya escritura está en concordancia con lo que enuncia” (Barisone, 2012: 85-86). Como se ve, y como sostuvimos desde el capítulo 1, una manera o una función de la crítica literaria no necesariamente borra las anteriores, sino que pueden coexistir, superimprimirse, y, de hecho, es lo que sucede con mayor frecuencia.

espécimen de crítica concebido como género aparte y como obra de creación artística [...]” (año 14, tomo 35, nº 133, junio de 1920: 260). Por su parte, Luis Berisso, embanderado en las filas del modernismo, había escrito en la sección “Letras americanas” de una publicación de corte modernista como lo era *El Mercurio de América*, la siguiente observación sobre la crítica de José Enrique Rodó a Darío: “Su amplificación de la poesía *Era un aire suave*, vale casi el original. La *fantasía* del poeta, bajo la imaginación del crítico, cobra nuevos hechizamientos” (*El Mercurio de América*, año 1, t. 2, marzo y abril de 1899: 225).

3.2.1. Justicia y parcialidad

Los artículos de crítica literaria escritos por Leopoldo Lugones en los últimos años del siglo XIX, es decir, al comienzo de su carrera como escritor, han recibido hasta el momento escasa atención. No era entonces la crítica literaria, para Lugones, una práctica accesoria, secundaria, sino central. Así lo deja en evidencia el siguiente comentario hecho en un artículo sobre los poemas de Leopoldo Díaz, del 5 de enero de 1897: “En mi función de crítico literario de *El Tiempo*, me permito estas reflexiones, la primera y última vez que doy mi opinión sobre la Poesía”. De eso se trata: no de la escritura esporádica de textos críticos, sino del ejercicio de una práctica crítica llevada adelante con regularidad, fundamentalmente, en dos diarios: en *El Tiempo*, dirigido por Carlos Vega Belgrano, y en *Tribuna*, dirigido por Mariano de Vedia¹⁴⁰.

La práctica crítica de Lugones es deudora de Darío, de forma directa, y, también, indirecta, en la medida en que participa en las mismas circunstancias literarias¹⁴¹. Incluso se diría que, con los reparos que Lugones le hace al proceder crítico de Darío, en rigor detecta lo que el propio Darío está inaugurando, y que él se encargará de formular explícitamente. Nos referimos a una observación que puede leerse en su reseña de *Los raros*¹⁴², publicada el 26 de octubre de 1896 en *El Tiempo*:

¹⁴⁰ Para nuestra investigación, hemos revisado las colecciones de estos diarios en las hemerotecas. Sin embargo, téngase en cuenta que una parte de este corpus se encuentra disponible en la reproducción facsimilar de un álbum de recortes de sus primeros trabajos, *Las primeras letras de Leopoldo Lugones* (1963).

¹⁴¹ Un detalle para la hipótesis de la deuda directa: Lugones, sobre Francisco de Olaguibel, se pregunta si se trata de un “poeta” o de un “desesperado”; se responde que se trata de un “extraño”. Como Darío, Lugones tiene sus “raros” (“*Negro y oro*. Por Francisco de Olaguibel”, *El Tiempo*, 20 de julio de 1897: 1).

¹⁴² De la reseña, es muy citado el fragmento en que Lugones insinúa que él bien merecía haber sido incluido como uno de los raros: “Otra observación todavía. El título de la obra hacía suponer más retratos. No están ahí todos los raros y faltan algunos de los más raros. / Si está Poe, por qué no Mallarmé y Maeterlinck, misteriosos algebristas líricos y espirituales? Si Max-Nordau, ese colosal periodista, por qué no Schuré

Ninguno como Rubén Darío ha sabido establecer comunión tan estrecha con los grandes espíritus enamorados del ideal. Ninguno tan apto como él para descifrarlos y presentarlos en plintos dignos de sus bronces. Alguien ha dicho [...] que hay en esas páginas sobrado elogio y que no se ve en ellas la rama espinosa de la censura. [...]

Lo que digo es que hay en ella poca penetración psicológica. Falta de la fórmula que resuelva el enigma de esos cerebros cósmicos. Algo más de Charles Morice, sin que esto quiera decir pregón de cánones estéticos.

Pero ya siento una interrogación que dice: ¿es eso posible? ¿Podría llegarse a algún fin con ese estudio? Habría de encontrarse para coronamiento una clasificación, una síntesis? ¿Permite el individualismo artístico las diferenciaciones? Puede el crítico desligarse del expositor? Tal vez no. En todo caso convendría ensayar. A lo menos hay una gran tarea cumplida: la descripción de un arte en cuadros inspiradísimos, con una fuerza de pincel inaudita, con una potencia de exteriorización extraordinaria.

La pregunta acerca de si puede distinguirse entre el *crítico* y el *expositor* resume lo que nos interesa del pasaje. La novedad que veremos anunciar a Lugones es la de alguien que defiende y difunde (que *expone*) una determinada estética, pero que no por eso renuncia a la pretensión de administrar justicia (de *criticar*). Lo que aquí Lugones señala como reparo luego lo asumirá, sin embargo, de forma programática. Esta clase de crítica modernista no quiere renunciar, en rigor, ni a la objetividad ni a la subjetividad. Se busca ser justo y ser parcial.

Ese doble propósito es el que Lugones intenta cumplir en esta misma reseña sobre *Los raros*. No es su intención hacer un estudio exhaustivo, afirma, sino escribir sus “impresiones” y, para eso, exalta su “inmensa pasión por el ideal”: “tengo una dentadura completa y veintidós años. Figuraos qué arsenal! Treinta y dos dientes y veintidós años hacen cincuenta y cuatro tenazas”. Al mismo tiempo, agrega:

Sin embargo, el más completo de mis goces es hacer la justicia, clarinear los triunfos, realzar los méritos, defender el Arte, la Desgracia y la Inocencia. Pobres tiempos estos en que son absurdos los paladines! Si yo estuviera seguro de que el Quijote suprimió la caballería, odiaría a Cervantes.

Lugones se sitúa entre aquel que amenaza con el arsenal de su dentadura joven y aquel otro que solo pelea para defender la justicia.

entendido y elocuente como un anacoreta de Benarés? Si Rachilde, por qué no la rebelde y magnífica Ada Negri? Si Teodoro Hannon, por qué no Sar Péladan y Oscar Wilde? Si Jean Richepin por qué no Bakunnine, santo y bandido? Si León Bloy, por qué no Basilio Yakchikof el Formidable? Y aquí, en América, si Martí, por qué no Almafuerte, por qué no... / Pero esto no significa reproche, sino extrañeza” (*El Tiempo*, 26 de octubre de 1869: 1).

Acaso podría querer objetarse que esta dicotomía que tensiona la actividad crítica –la objetividad de la justicia, la subjetividad del gusto– es siempre ineludible y que, por lo tanto, no es con el modernismo que comienza a existir en la historia de la crítica literaria argentina. Probablemente la crítica no pueda escapar a esa tensión –ni antes ni después del modernismo–, pero sí puede querer escaparse. En la crítica propia de la década de 1880, que caracterizamos más ampliamente en el primer capítulo (también en el segundo, haciendo foco en la polémica acerca del naturalismo), todas las declaraciones de los críticos acerca de su propia práctica se amparaban en la administración de justicia, y, si no dejaban de responder a determinados gustos –de clase, por ejemplo– esos gustos eran presentados como inmotivados, ahistóricos. Con el modernismo, en cambio, surge una crítica que se asume como partidaria de una estética, y que, a su vez, se reconoce como propia de una edad: la juventud. Se trata, en la época, también de una novedad. Aunque García Mérou tuviera dieciséis años cuando escribía los “Palmetazos”, no existía por entonces un posicionamiento generacional, como el de los modernistas¹⁴³. Lugones, en cambio, en este mismo artículo se posiciona entre “Los ‘jóvenes’, los ‘modernos’, los ‘nuevos’”.

Existe otro artículo aparecido en *El Tiempo* en que Lugones reflexiona y explicita cuál es el lugar de su posición crítica, cuáles sus propósitos. En él es posible encontrar, nuevamente, la asunción de un lugar de enunciación que no pretende ser aséptico, sino lo contrario, pero que tampoco quiere renunciar sin más a la ecuanimidad. Se trata de un artículo del 20 de julio de 1897 sobre *Negro y oro*, de Francisco de Olaguibel:

He dicho del mejicano todo cuanto he creído deber decir, cumpliendo la tarea que me he impuesto de seguir el movimiento intelectual de mi generación, no escaseando elogios ni censuras siempre que estén conformes con la justicia –y con mis pasiones.

Nunca me he jactado de imparcial, porque no creo absolutamente en la posibilidad de virtudes sobrehumanas. Soy parcial, y me glorío de ello, ardientemente parcial como todo el que siente hondo y es incapaz de indiferencia.

Perseguir la justicia jactándose de su parcialidad: he ahí la fórmula que asume como propia Lugones en sus tempranos textos de crítica literaria.

¹⁴³ En otro contexto histórico, y por razones distintas, la generación romántica ejerció, de manera incipiente, la crítica literaria posicionándose generacionalmente. Véase, por ejemplo, el escrito de Alberdi en que discute los resultados del certamen poético llevado a cabo en Montevideo en 1841 (reproducido en Alberdi, 1886: 53-67) (al respecto, Sarlo, 1967: 69-77).

Esta última cita deja ver otra suerte de tensión que se produce en la escritura crítica de Lugones; se refiere a su posicionamiento respecto a su generación y los modos en que se relaciona con la idea de juventud, y con el mote de decadente. Leamos las líneas que el crítico dice un poco más arriba, sobre el mejicano Francisco de Olaguibel: “Ojalá tomaran ejemplo de él los jóvenes postulantes de nuestra Sud América, para aprender a pensar con la propia cabeza antes de mojar la pluma en los extenuados añiles de un falso y disparatado decadentismo”. Como se observa, Lugones, que en otros momentos se embandera en la empresa de la “nueva generación”, aquí –y en otros lugares también– aparece con una postura crítica hacia la juventud, incluso utilizando el término “decadentismo”, cuando en otros lugares defiende la palabra y el referente al que apunta, y con el que se identifica¹⁴⁴. No debemos entenderlo como una contradicción, ni por parte de Lugones ni por parte nuestra, en lo que llevamos dicho. Sí nos obliga a introducir un matiz. Lugones lleva adelante su crítica como un representante de esa “nueva generación que se levanta, rebelde a las sintaxis plebeyas, a las clasificaciones retóricas” (“Primera edición. Los espejos. Cuentos. Por Ángel Estrada”, *El Tiempo*, 8 de septiembre de 1896), pero al mismo tiempo no deja de enjuiciar negativamente a la “mayor parte de la juventud americana”, a la que acusa de no estudiar lo suficiente (“Negro y oro. Por Francisco de Olaguibel”, *El Tiempo*, 20 de julio de 1897). Es una crítica desde la juventud, con críticas hacia esa misma juventud, en la que detecta una “crisis”, que no es solo literaria sino también política (“Canas y cabellos”, *El Tiempo*, 8 de junio de 1897). También podría observarse la cuestión desde otro punto de vista. Podría decirse que, en Lugones, y a pesar de ser un joven que defiende una estética joven, al hacer crítica no puede sino al menos por momentos asumir una posición crítica hacia la juventud. El discurso de la crítica forzaría a asumir esa distancia¹⁴⁵.

¹⁴⁴ “Oigo con mucha frecuencia llamar *decadente* a todo el que tiene una lengua propia para hablar, un cerebro propio para crear, un corazón propio para sentir, –a todo el que no moja su pincel en las anilinas de la tintorería oficial, a todo el que no elabora en el mismo yeso de las canteras explotadas, a todo el que se subleva contra los itinerarios de la rutina, a todo el que viola la horizontalidad académica, a todo lo que pretende ser montaña en un horizonte. Y contra esas aspiraciones, están conjurados el desdén, el silencio, la rabia mezquina de la burguesía del Parnaso, y los ladridos cacofónicos de ciertos *literarios*, que tienen trocadas las vías del organismo, para escupir pretendidos Atlas de la bóveda del Olimpo, que no pueden con el peso de sus propias jorobas” (“Poetas mexicanos. Por Carlos G. Amézaga”, *El Tiempo*, 13 de julio de 1896; cursivas del original).

¹⁴⁵ No solo en Lugones, también en Luis Berisso, encargado de la sección de “Letras americanas” de *El Mercurio de América*, se verifica, pese a inscribirse en la joven generación modernista, críticas a la juventud: “Hoy, la juventud está corrompida; ya no sueña con el amor, el honor y la gloria, ni tiende la mirada a las alturas.”; “Las premisas que sienta en el exordio las olvida en el curso de la disertación. Pero ello es propio de la juventud batalladora e inquieta. Cuando Argüello llegue a la madurez, perderá la petulancia, la afectación, la *pose*; y la América Central, tendrá entonces, no un genio, porque no basta tener

3.2.2. Autoras, medanismo y gauchería

De los ejes temáticos que atraviesan la serie de artículos críticos que Lugones escribió entre 1896 y 1899, al menos tres de ellos resultan fundamentales para esta investigación. El primero tiene que ver con la presencia de las escritoras reseñadas.

Solo es posible hallar un artículo, una nota necrológica sobre Juana Borrero (“Romance de amor”, *El Tiempo*, 24 de junio de 1896). Incluso si ampliáramos el período de estudio, seguiríamos observando que esta nota se trata de un texto de excepción. Pedro Luis Barcia, que ha recopilado algunos artículos críticos de Lugones dispersos en la prensa, no menciona ningún otro dedicado a una mujer¹⁴⁶.

Si la exigüidad refiere a un posicionamiento hostil de Lugones frente a la autoría femenina, al mismo tiempo es necesario advertir que ese (único) artículo sobre Borrero se destaca por escribirse sin concesiones, desde una postura crítica que aspiraría a la autonomía estética, sin hacer distinciones de género (sexual). Y, en este sentido, contrasta con los varios textos que Rubén Darío sí escribió sobre distintas mujeres, en los que evidenciaba, junto con los elogios de ocasión, los reparos que le despertaba la figura de autora.

Para ejemplificar esto último, puede recurrirse a la nota necrológica que también el nicaragüense escribió sobre Borrero (“Juana Borrero. Una María Bartkiestchief cubana”, *La Nación*, 23 de mayo de 1896). Mientras que Lugones filia los versos de la “triste doncella” con el “crepuscular delirio místico que parece subyugar los espíritus como una fiebre divina en este fin de siglo”, Darío, para caracterizar a la poeta, en más de una ocasión necesita evidenciar que la considera una excepcionalidad: “[...] es de llorar con gran desolación por esas desaparecidas flores *que se creerían imposibles entre la común vegetación femenina* y que tan solamente se encuentran a modo de sorpresas que lo desconocido pone de cuando en cuando, a la mirada del poeta” (cursivas añadidas)¹⁴⁷.

ganas para serlo, pero sí un escritor, a secas” (*El Mercurio de América*, año 1, tomo 2, marzo y abril de 1899: 229, 231; cursivas del original).

¹⁴⁶ Nos referimos al volumen compilado por Barcia titulado, precisamente, *Crítica literaria* (Lugones, 2019). En otro libro de la colección “Lugones desconocido”, consagrado a rescatar *Elogios* de Lugones en la prensa, ninguno está destinado a una mujer, hecho que en este caso el mismo Barcia señala (en Lugones, 2018: 20).

¹⁴⁷ Darío volvió a escribir sobre Borrero en *Elegancias* (1913, año 3, vol. 5, n° 31: 4). En esta publicación, que dirigía, pueden consultarse también otros artículos de Darío acerca de figuras femeninas; por ejemplo, sobre “Delfina Bunge de Gálvez” (1913, año 2, vol. 4, n° 29: 418-419).

Los ejemplos podrían multiplicarse. Suele citarse el prólogo que Darío escribió para *Oasis de arte* (1911), de la peruana Aurora Cáceres, por demás explícito: “Confieso ante todo que no soy partidario de las plumíferas, que Safo y Corina me son muy poco gratas, que me satisface el Condestable de las letras francesas cuando ‘ejecuta’ a más de una amazona, y que una Gaetana Agnesi, una Teresa de Jesús, o una George Sand, me parecen casos de teratología moral” (reproducido en Cáceres, 2007: 71)¹⁴⁸.

El segundo eje que atraviesa la campaña crítica de Lugones se vincula con el tema del capítulo 2 de esta tesis. Lo tratamos aquí, sin embargo, porque, visto desde la perspectiva que ahora adoptamos, este aspecto ilumina, más que la polémica en torno al naturalismo, la propia campaña crítica de Lugones en los últimos años del siglo XIX.

Más que artículos dedicados al naturalismo, lo que hay son referencias, juicios, que surgen a propósito de otros textos, de otras cuestiones. Se extiende en un artículo dedicado a “Suprema ley”, novela de Federico Gamboa:

Zola ha hecho estragos en estos pueblos. Se ha querido tener Assomoir aquí! Inteligentes narices han husmeado el sobaco de los picapedreros, eminentes gafas se han detenido sobre las viruelas de Naná, escarpelos por buena ventura zurdos, han hurgado pústulas, han revivido cicatrices, han descubierto asquerosos procesos uretrales, se han empapado del jugo saturnino de los hígados, se han contaminado en misteriosos abscesos subepidérmicos, se han deleitado en todo lo que la carne humana tiene de obsceno desde las caderas abajo, no logrando otra cosa que ser puercos sin la grandeza sucia del gigante (el hipopótamo también es cerdo), que ser equívocos buscones de suburbio donde el otro es Doctor Calibán, que ser míseros escarabajos de bola ante el inmenso Burgués de vientre en polisarcia: así un Tribulat Bonhomet con menos Franklin pero más Montepin que el legendario del insigne conde Villiers, pretendiendo plantar en la hortaliza de Rabelais los nabos ordinarios del menudeo.

[...] Estamos tan infestados de zolismo, que cuando llega a caerme en las manos una novela americana no ajustada a las treinta mil vulgaridades del catecismo de basurero, experimento algo como descanso de alma y gozo íntimamente aunque ese no más sea el mérito de la obra (*El Tiempo*, 30 de noviembre 1896: 1).

Por lo general, la mención al “medanismo” –o a la novela “medanista” (*El Tiempo*, 28 de agosto de 1896:1; 30 de noviembre de 1896: 1)– es más breve, y con frecuencia se vuelve también un índice de un cierto estado de situación. En el artículo que le dedica a *La Australia argentina*, de Roberto J. Payró, escribe, no sin cierta ambivalencia, puesto que al tiempo que censura a Zola le reconoce agudeza: “Tenemos constatados ya dos progresos al revés. Somos el primer mercado de Zola y consumimos más alcohol que

¹⁴⁸ Sobre la caracterización de las escritoras como excepcionales o anormales, o añiadas, por parte de algunos de los principales escritores del modernismo (Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo, Amado Nervo), véanse los trabajos de Molloy (2012), Peluffo (2016) y Miseres (2016).

cualquier otro país del globo... El análisis perspicaz de *l'Assomoir* con relación a nuestro aguardiente, sería de indiscutible pertinencia” (*Tribuna*, 22 de diciembre de 1898: 1).

Existe un punto de inflexión en un artículo destinado a revisar en términos amplios (literarios, políticos, sociales) el año 1899. Una parte de ese texto la dedica a *Fécondité*, la novela de Zola, y, si bien sigue teniendo una mirada negativa, introduce algún elogio y mitiga algunas de las críticas anteriores:

Zola era desagradable y enorme; en *Fécondité* ha perdido lo primero, mas sin conseguir equilibrarse, porque jamás llegarán a ser biblias de Arte esas obras realizadas a temperatura de fiebre. Su última obra ha sido el Waterloo del Naturalismo; si la próxima es una Santa Helena, qué peñón para encadenar águilas vencidas!¹⁴⁹.

Donde se verá que Lugones ha, sustancialmente, sometido a revisión sus ideas sobre Zola es en el discurso pronunciado en 1902, en ocasión de la muerte del novelista¹⁵⁰. Señalando sus reservas frente a múltiples aspectos de la estética de Zola, concluye de la siguiente manera:

Ya habéis visto, señores, que yo no soy uno de sus fanáticos. Su obra me impone sin subyugarme, su estética me parece inferior, su positivismo no me arrastra. Mi admiración finca en ese coraje soberbio para darse a una empresa de años y realizarla, sin traicionar un instante su dignidad, así la calumnia se prevaliera del silencio que la constituía, para zaherirle con su encono más soez; finca en esa pertinacia que juega el reposo, la gloria, el bienestar, más querido cuanto más difícilmente alcanzado, en el azar generoso de reivindicar una honra hundida al peso de quinientas mil culatas; finca en esa bella infracción del prejuicio, que arremete con falsedades y tradiciones y se las lleva de calles, poniendo al potro a la humanidad misma, para sajarla entre el hueso, revelar en sus propias entrañas las palpitaciones de una vida superior (Lugones, 1920: 27-28).

Esta última cita revela muy distintos aspectos, que tienen que ver con otros tantos costados de la producción intelectual de Lugones. Quisiéramos detenernos en uno de ellos, que podemos vincular con el modo en que no solo Lugones, sino también Darío (y, podría decirse, en general, el modernismo) reconceptualizan la figura de Zola. Nos

¹⁴⁹ El artículo en cuestión está incluido en Lugones (1963: 140-143); la cita se encuentra en la página 140.

¹⁵⁰ Reproducido en Lugones (1920). También en términos de ideas políticas ese discurso es significativo, si consideramos lo dicho por Alberto Conil Paz, puesto que marcaría “un momento de transición”: “Por inercia continúa con algunos tópicos del socialismo, pero los reelabora y ordena de manera diferente, transformándolos en el núcleo de su nuevo programa: el aniquilamiento de ‘una organización basada en la fuerza fruta y en un culto de muerte y de miedo’. A partir de entonces, Lugones inaugura un personalísimo combate contra los centros vitales de la coacción y la regulación, contra un cuerpo que se le antojaba de inconcebible poder: el ejército y el clero (más adelante incluiría a la burocracia política)” (Conil Paz, 1985: 74).

referimos a la primera parte del pasaje, que se refiere a la “empresa de años”, al trabajo que no cesa. Lugones presenta, cubriendo de heroísmo, lo que él mismo, páginas atrás, había criticado en términos muy similares a los utilizados por Groussac, “la producción febril, a novela por año”, que proponía como explicación para la inconsistencia de determinados cuadros (Lugones, 1920: 13).

Había sido Darío, en realidad, quien fue capaz de una inversión (de una provocación) mayor: había elogiado a Zola utilizando los mismos términos que otros, como Groussac, utilizaban de manera negativa. Para Darío, Zola era un “albañil”, y ahí residía su mérito. En “Zola trabaja. *París*”, artículo publicado en *La Nación* el 2 de octubre de 1897, había escrito:

He aquí un “constructor” que no es *a l’instar* de Solness: Saludar, saludemos al gran albañil! Saludemos al hombre de enorme y potente tórax, de atlánticos hombros, de férreos puños. Su obra es homérica: ha creado un pueblo; ha levantado una ciudad, cuyas ruinas señalarán más tarde su nombre y su empresa colosal a los artistas futuros. Saludemos al gran trabajador (cursivas del original).

Como ha analizado Geraldine Rogers, Darío encontró en Zola un punto de partida para exponer sus propios puntos de vista sobre la profesionalización literaria; leyó en el novelista “una imagen de los escritores modernos latinoamericanos” (Rogers, 2010: 175). En este sentido es que podemos sostener que ha resultado pertinente incluir este análisis sobre la recepción de Zola a fines del siglo XIX en este capítulo, y no en el anterior. Lo que tratamos de observar aquí es ante todo el modo en que la crítica modernista –sus figuras principales– han leído y aprovechado para los fines de su propio proyecto estético la figura y la obra de escritor de Médan. Un inciso más: resulta sugerente que, en la cita anterior de Darío, el buen constructor que habría sido Zola se contraste con el personaje de Ibsen, comparación que recuerda aquella otra, similar, presente en la carta de Luis B. Tamini publicada en *La Quincena*, a la que hicimos referencia al final del capítulo anterior.

El tercer eje que hemos individualizado en la campaña crítica de Lugones se refiere al gaucho y su tratamiento en la literatura. En las reseñas puede leerse la condena de los “dramas criollos” y de la figura de Juan Moreira, repulsa que también es reiterada en otro crítico adscrito al modernismo, Luis Berisso. Además, tanto en Lugones como en Berisso, es posible encontrar una censura no solo a la temática, sino también al estilo

propio de la literatura gauchesca, es decir, la que se escribe como si hablara un gaucho¹⁵¹. Citemos un fragmento del artículo de Lugones dedicado a *La Australia argentina*, de Roberto J. Payró:

El Sr. Payró profesa a lo que se ve, instintiva repugnancia por la gauchería. Alma de su país tiene adentro, más atemperada y corregida por una sólida cultura, cuya es la base de su espíritu artístico. Hace bien el señor Payró en ahorrar cuanto puede los diálogos. Es procedimiento de maestros que con él supieron librarse de la vulgaridad. [...] La circunstancia se agrava todavía en el escritor argentino que toma al gaucho como protagonista. El gaucho no sirve hablando, porque no sabe ni pensar ni hablar. El rasgo común es en él demasiado fuerte, como en los salvajes, sobre todo cuando se le observa por su faz moral. Las mismas ideas, las mismas expresiones, creencias y modalidad. Tal conveníamos el otro día con un observador de mérito, el señor José S. Álvarez, autor también de un libro sobre las regiones australes. Nuestra conversación versaba sobre los caudillos, precisamente los hombres de excepción en nuestro medio rural, y ambos les encontrábamos una estrecha identidad, es decir una perfecta monotonía. Opinaba también así en otra conversación conmigo el Sr. Groussac, y me parece que no sería prudente desdeñar esta coincidencia de criterio, entre el más listo quizá de nuestros escritores de costumbres, y la intelectualidad más sabia y elevada del Continente. (*Tribuna*, 22 de diciembre de 1898: 1).

La cita revela el acuerdo, respecto a la literatura gauchesca, con un crítico como Groussac, que era alguien que, como veremos a continuación, a partir de su polémica con Rubén Darío, polemizaba con los escritores jóvenes. Luis Berisso, como otros, mostraría también un gran respeto por la figura de Paul Groussac, tal como puede verse en muchas de las reseñas que escribió para la sección “Letras americanas” de la revista *El Mercurio de América*¹⁵². Lo que interesa señalar, entonces, en este punto, es que, si la crítica modernista inauguró nuevos modos, nuevas funciones, o les dio un lugar destacado a funciones que no habían estado hasta ese momento en un lugar central, en muchos otros planos no dejó de estar marcada por profundas continuidades con la crítica anterior.

¹⁵¹ Para Lugones, véase “Manual de patología política. Por Agustín Álvarez” (Lugones, 1963: 131); para Berisso, véase “Letras americanas”, en *El Mercurio de América* (año 1, tomo 1, noviembre de 1898: 308; año 2, tomo 2, enero de 1899: 65-66).

¹⁵² Para la positiva valoración por parte de Berisso, véase por ejemplo “Letras americanas” en *El Mercurio de América* (año 1, tomo 2, marzo de 1899: 233), en que se refiere a Groussac como “Maestro” y destaca el “superior criterio y [...] la “clarividencia del ilustre escritor, lince en descubrir la veta del talento, hasta en las capas más ocultas a la mirada general”.

3.3. Paul Groussac y Rubén Darío: el orden de la moderna literatura americana

Groussac conservó una buena imagen, fue apreciado por los jóvenes escritores¹⁵³. El propio Darío lo llamaba “maestro” en la polémica, y no es en ningún caso una mención irónica¹⁵⁴. Groussac mismo en *La Biblioteca* publicó a Darío, reconociéndole su talento, circunstancia que recuerda en su reseña de *Los raros*, con la que se inicia el intercambio polémico. Se trata de un debate sobre el valor de la poesía de Darío y del modernismo, sobre la relación entre la literatura americana y la europea, sobre las posibilidades de la originalidad y de la copia, sostenido sobre una base en la que los acuerdos y los desacuerdos no siempre se encuentran donde se los esperaría.

Son tres los textos que integran la polémica: la reseña de *Los raros*, aparecida en el “Boletín bibliográfico” de *La Biblioteca* en noviembre de 1896 (año 1, tomo 2); la respuesta de Darío, “Los colores del estandarte”, publicada el 27 de noviembre de 1896 en *La Nación*, y la reseña de *Prosas profanas*, escrita por Groussac para el “Boletín bibliográfico” de *La Biblioteca* de enero de 1897 (año 2, tomo 3). Los tres artículos fueron recopilados por primera vez por *Nosotros*, en el número dedicado a Darío en ocasión de su fallecimiento. Se los precedió de la respuesta que dio Groussac a la revista al habersele solicitado una colaboración:

En las circunstancias presentes, me sería imposible escribir una página de arte puro. Por lo demás, en los años a que usted se refiere, expresé, sobre Darío y su talento juvenil, en mi *Biblioteca* (números de noviembre 96 y enero 97), lo que sinceramente sentía, y, por falta de lecturas posteriores, no sabría modificar. Puede usted reproducir de dichos artículos –sin gran valor– lo que convenga a sus propósitos, si es que algo le conviene.

Darío contestó a mi primer artículo, en *La Nación* del 27 de noviembre de 1896. Creo que nunca reprodujo dicho artículo en sus volúmenes de crítica, por haberle yo pedido que no lo precediera con el mío –por su escasa importancia.

¹⁵³ No sucedió así con otros críticos, como Calixto Oyuela. En su reseña de *España*, Luis Berisso intercaló censuras y elogios: “Encastillado en su retórica rancia, hace fuego desde todas las troneras contra los iconoclastas modernos que derrumban viejos ídolos, revolucionando la métrica, reemplazando en la literatura la pesada arquitectura gótica, por la esbelta y hermosa del Renacimiento; resucitando formas de expresión desaparecidas y creando nuevas formas. Este apasionamiento es inexplicable en un escritor de los méritos del doctor Oyuela, y totalmente infructuoso; pues por más que bregue, no logrará desviar las corrientes literarias de la época” (*El Mercurio de América*, año 1, tomo 2, enero de 1899: 67). Por su parte, Manuel Gálvez, que se erige en la voz de una generación posterior, manifiesta una muy buena valoración de Groussac y una muy marcada crítica a Oyuela (Gálvez, 2002 [1944]: v. g. 125, 82).

¹⁵⁴ En “La vida de Rubén Darío escrita por él mismo para *Caras y Caretas*”, escribió: “Yo tenía, desde hacía mucho tiempo, como una viva aspiración el ser corresponsal de *La Nación* de Buenos Aires. He de manifestar que es en ese periódico donde comprendí a mi manera el manejo del estilo y que en ese momento fueron mis maestros de prosa dos hombres muy diferentes: Paul Groussac y Santiago Estrada, además de José Martí. Seguramente en uno y otro existía espíritu de Francia. Pero de un modo decidido, Groussac fue para mí el verdadero conductor intelectual” (12 de octubre de 1912, n° 732).

Aprovecho esta ocasión para saludar a usted con mi consideración distinguida. –P. Groussac (*Nosotros*, año 10, tomo 21, n° 82, febrero de 1916: 150).

Si habría sido por Groussac que Darío no publicó conjuntamente estos textos, fue sin embargo por el mismo Groussac que la revista *Nosotros* los recopiló y los recortó como un episodio significativo de la historia de la crítica y del modernismo.

Sin embargo, amén de esos tres textos centrales, hay otras intervenciones que los acompañan y que deberían tenerse en cuenta para poder evaluar las diferentes posiciones. En *La Biblioteca* (año 2, tomo 3, enero, 1897), aparece “Génesis del héroe”, un capítulo de un libro que Groussac preparaba por entonces y que nunca terminó, *El problema del genio en la ciencia y en la historia*, libro al que en la polémica se refieren tanto Darío como Groussac¹⁵⁵. Cabría mencionar también la primera parte del boletín bibliográfico cuya segunda parte consiste en la reseña de *Prosas profanas*; en esas páginas Groussac se refiere a *Recuerdos de la tierra*, de Martiniano Leguizamón, con términos que complementan su juicio sobre Darío. Si Leguizamón acertaba en el asunto pero fallaba en la ejecución, Darío malograba su talento “en gran parte por lo inconsistente de su materia” (*La Biblioteca*, año 2, tomo 3, enero, 1897: 156)¹⁵⁶.

3.3.1. Posiciones y estrategias

Ya en el comienzo de la reseña de *Los raros* se encierran algunas de las operaciones fundamentales con que Groussac busca posicionarse como crítico frente a Rubén Darío: “El autor de esta hagiografía literaria es un joven poeta centroamericano que llegó a Buenos Aires, hace tres años, *Riche de ses seuls yeux tranquilles*, como canta el Gaspard de Verlaine, trayéndonos, *via Panamá*, la buena nueva del ‘decadentismo’ francés” (*La Biblioteca*, año 1, tomo 2, noviembre, 1896: 474; cursivas del original).

¹⁵⁵ De *El problema del genio*, publicó otro capítulo en la primera serie de *El viaje intelectual* (2005a [1904]), “Estigmas físicos del genio”, escrito, según aclara, en 1890. (Se publicó por primera vez en *Anales de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales*, tomo 1, 1902, enero-marzo, pp. 16-41). El prólogo de la obra se había publicado el 28 de septiembre y el 1 de octubre de 1890 en *La Nación*, con el título “El problema del genio en la ciencia y en la historia (Prefacio de la obra del mismo título, por Pablo Groussac, próxima a ver la luz pública)”. Según se aclara allí, Groussac preveía publicar una edición francesa de menores dimensiones; la española se anunciaba en dos tomos. En el fondo Paul Groussac del Archivo General de la Nación se conservan borradores (legajo 3, n° 13).

¹⁵⁶ También cabría considerar los textos de Darío incluidos en distintos números de *La Biblioteca*: “El coloquio de los centauros” (año 1, tomo 1, julio, 1896), “Folklore de la América Central (Representaciones y bailes populares de Nicaragua)” (año 1, tomo 1, agosto, 1896), “Poemas de América” (año 2, tomo 3, marzo, 1897) y “El hombre de oro” (año 2, tomo 4, mayo, 1897; junio, 1897; año 2, tomo 5, septiembre, 1897; incompleto).

Groussac se muestra como un crítico adusto, severo, conservador, y, en tal sentido, tiene una postura adversa sobre el arte nuevo, incluido Paul Verlaine. Pero, al mismo tiempo, quiere mostrarse como alguien que no se cierra a lo que traen los nuevos tiempos. No odia la novedad, eso es lo que le pide a la “suprema Justicia”, para cuando llegue “alguna vez la inevitable decadencia” (476) (la decadencia de la vejez, claro, y no la de la juventud encabezada por Darío)¹⁵⁷. Comenzando con una cita de Verlaine, Groussac legitima su voz en un conocimiento de aquello que reprueba. Se trata de una intervención afortunada, que se revelará como verdaderamente conocedora de lo que afirma: el propio Rubén Darío adoptará para sí, ya no en el marco de la polémica, sino en textos posteriores, esa identificación con la figura de Gaspard Hauser¹⁵⁸.

Por otro lado, es en torno a la lectura de un libro de Verlaine, *Sagesse*, que Groussac trama una historia acerca de la pérdida de Darío:

Mordió en esa fruta prohibida que, por cierto, tiene en su parte buena el sabor delicioso y único de esos pocos granos de uva que se conservan sanos, en medio de un racimo podrido. El filtro operó plenamente, en quien no tenía la inmunidad relativa de la raza ni la vacuna de la crítica; y sucedió que, perdiendo a su influjo el claro discernimiento artístico, el “sugestionado” llegase a absorber con igual fruición las mejores y las peores elaboraciones del barrio Latino (*La Biblioteca*, año 1, tomo 2, noviembre, 1896: 475).

Desde ya, es el propio Groussac el que se muestra poseedor de esa vacuna, no solo en este pasaje, sino también un poco más adelante, cuando cite dos versos de un soneto de *Sagesse* para resaltar, inmune a los malos versos, “la incomparable belleza” de otros. Salvando las distancias, el problema, con Darío, es similar al que vimos en el capítulo anterior se le planteaba a Groussac con respecto a “los hijos del pueblo” (que habían aprendido a leer bien y habían leído mal). Lo que hay en común, más allá del énfasis de clase en uno y otro caso, es, podría decirse (a partir de Jacques Rancière, cuyos postulados hemos expuesto más extensamente en el marco teórico), el poder de la Literatura –cuyo modelo es la escritura– que se expande desordenando las jerarquías de las Bellas Letras

¹⁵⁷ El párrafo completo: “Pido a la suprema Justicia –que espero sea la suprema Lógica– que, al llegar alguna vez la inevitable decadencia, me ahorre el dolor de verla producirse, en lo físico por la sordera, en lo intelectual, por el odio a la novedad –lo que se llama *misonéismo* en la nueva jerga antropológica. No quiera Dios que, por ininteligencia y flaqueza mental, quede extraño a cualquiera manifestación del espíritu, ya sea en arte, ciencia, filosofía o simplemente moda fugaz!” (*La Biblioteca*, año 1, tomo 2, noviembre, 1896: 476; cursivas del original). No este el único pasaje en que busca mostrarse como alguien no cerrado a la novedad; cierra la reseña sobre *Prosas profanas* con la idea de “tolerancia” que otorgaría el “espíritu crítico” (*La Biblioteca*, año 2, tomo 3, enero, 1897: 160).

¹⁵⁸ Jorge Eduardo Arellano (2012) señala dos pasajes en que Darío expresa esa identificación: en la “Epístola a la señora de Leopoldo Lugones” (1906) y en *El oro de Mallorca* (1913-1914).

–cuyo modelo es la oratoria–. La escritura, como sostiene Rancière remontándose al mito platónico del *Fedro*, circula democráticamente desarreglando lo que Groussac se arroga la capacidad de conservar (2009: 109). Se trata entonces, para el crítico, tanto en uno como en otro caso, de ubicarse en una posición privilegiada y de pretender controlar los efectos de lectura, de asegurarse que sean unos, y no otros, los sentidos que los lectores construyan a partir del recorrido por los textos. O, en otros términos, que solo haya ciertos recorridos posibles.

Además de apelar a su posición de crítico conocedor de aquello que condena, Groussac busca extraer legitimidad apelando a su propia experiencia como escritor, como poeta que ha intentado “adaptar al francés algunos ritmos castellanos” (*La Biblioteca*, año 1, tomo 2, noviembre, 1896: 479). Y, desde luego, toda esta construcción de la enunciación se basa en algo que ya ha sido señalado ampliamente en la bibliografía sobre Groussac, el modo en que aprovecha su origen francés para autolegitimarse. En este caso se trata de un aprovechamiento indirecto de ese origen, porque en rigor señala una falta. Se refiere a que la supuesta “confusión y contradicción de los nuevos ritmos decadentes” obedecería a la mala formación de los propios franceses, es decir –aunque luego haya podido superar ese déficit– de él mismo (“Nos criamos allá midiendo [...]”) (*La Biblioteca*, año 1, tomo 2, noviembre, 1896: 478).

Por otro lado, una operación general articula todo el análisis de Groussac y muestra a cada paso una disociación: entre la teoría y la práctica, entre lo perseguido y lo logrado. Groussac habla, por un lado, de las “teorías soberbias” y, por el otro, de las “tentativas impotentes” (del “simbolismo y sus adyacencias”) (*La Biblioteca*, año 1, tomo 2, noviembre, 1896: 477). Un poco más abajo, introduce, nuevamente, la misma idea, aunque ahora utiliza, para el primer término de la disyuntiva, el que antes había utilizado para el segundo. Así, a propósito del “ritmo poético”, señala que ha habido una “tentativa laudable y necesaria” que “ha fracasado generalmente en la realización” (*La Biblioteca*, año 1, tomo 2, noviembre, 1896: 478). Tal será, consecuentemente, la conclusión de este primer artículo de Groussac: “Con estos ejemplos, [...] quise mostrar al señor Darío que la tentativa decadente o simbólica, si bien plausible en su principio, se ha malogrado en la aplicación, ya se trate de la rítmica, ya del estilo mismo [...]” (*La Biblioteca*, año 1, tomo 2, noviembre, 1896: 480). Se pone en evidencia, en ese cierre, que, en esta primera reseña, más que hablar de *Los raros*, Groussac se dedica más bien a criticar el decadentismo francés, puesto que, en su concepción, el modernismo no sería sino su

reflejo. Establecida la supuesta mediocridad del modelo francés, quedaría probado el carácter desatinado de su importación a tierra americana.

La estrategia de la segunda reseña de Groussac es complementaria. No porque, como advierte al comienzo, habiendo dicho antes lo malo de Darío, quiera ahora decir lo bueno. Si no sobre todo porque, en esta ocasión, condena la teoría, pero aplaude el resultado. No del decadentismo francés, sino, en particular, ahora sí, de Rubén Darío. Tras sostener que “la tentativa del señor Darío [...] no difiere esencialmente” de la de otros americanos que, por su condición de tales, no podrían aspirar a la originalidad, reconoce que “eso mismo no es del todo exacto” y que la “fina labor” de su poesía cumpliría “un esfuerzo que no será de pura pérdida, como no lo es el de los decadentes franceses” (*La Biblioteca*, año 2, tomo 3, enero, 1897: 158). La conclusión de la reseña vuelve a poner esta cuestión en primer plano y es por esto que sostiene que Darío “tiene personalmente razón contra sus detractores faltos de iniciación, o de buena fe; pero sus críticos imparciales tienen razón contra su teoría” (*La Biblioteca*, año 2, tomo 3, enero, 1897: 160).

Esa teoría es la que está expuesta en “Los colores del estandarte” (*La Nación*, 27 de noviembre de 1896), aunque Groussac no mencione el artículo de Darío y, como ejemplo de exposición de sus ideas, solo nombre las “Palabras liminares” de *Prosas profanas*. El artículo de Darío es un texto crítico, sobre sí mismo, sobre su propia obra. Oscila entre el juicio que se pretende objetivo y la promoción de su propio proyecto estético; entre la crítica y la exposición, para decirlo con los términos de Lugones.

Ha sido señalado, por otra parte, el diferente tono que utilizan en la polémica. Pagés Larraya, por caso, haciendo suya la estrategia dariana de invertir lo dicho por Groussac, se refirió a la “elegancia ‘gala’ que el propio Darío luce al recibir sin acritud el juicio de su censor” (en Darío, 1963: 3). Parte de esa elegancia está dada, precisamente, por el modo en que Darío retoma y subvierte –de forma minuciosa– distintas frases o juicios de Groussac. La principal evaluación negativa que arroja Groussac y que Darío retoma y cambia de signo es la referida al problema de la originalidad y de la imitación. “Qui pourrais-je imiter par être original?”¹⁵⁹: la frase de Coppée es propuesta por Groussac como divisa ingenua de Darío; y Darío responde con astucia: “Pues a todos. A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi

¹⁵⁹ “¿A quién podría imitar para ser original?” (nuestra traducción).

delirio de arte; los elementos que constituirían después un medio de manifestación individual. Y el caso es que resulté original”.

De una forma similar, Darío contesta a la ficción que había tramado Groussac a propósito de su corrupción por la lectura de Verlaine. No solo al señalar que *Azul* –libro “revolucionario”– fue publicado cuando los decadentes franceses apenas empezaban y se desconocía la existencia de *Sagesse*. También responde Darío retomando la letra, la retórica. En un pasaje posterior, aparecen las uvas del Barrio Latino mentadas por Groussac, y Darío se jactará de haber aprendido a leer bien... y de haber leído bien: es decir, de contar con la vacuna de la crítica: “Y del racimo de uvas del barrio Latino comía la fruta fresca, probaba la pasada, y como en el verso cabalístico de Mallarmé, soplabla el pello de la uva vacía y a través de él veía el sol”.

Más allá del modo en que retoma frases precisas y las reutiliza en el armado de su propio texto, es claro que ese contrapunto está también, a veces, solamente en las ideas¹⁶⁰. La mayor ironía en este punto consiste en la inversión o recolocación que opera sobre la propia persona de Groussac. Lo hace, en primer lugar, señalando que el “sonado galicismo mental”, del que hablaba Juan Valera y que Darío acepta como la causa de su éxito, habría tenido a Groussac, más que a Verlaine, como a su responsable. Fue leyendo las críticas teatrales de *La Nación* escritas por Groussac que Darío dice haber aprendido a pensar en francés. La provocación de Darío es aún mayor cuando simula una “confesión” y, en lugar de exponerse, exhibe en su lugar a Groussac como un raro más:

Y he aquí que voy a hacer una confesión: el autor del *Problema del genio*, ha estado a punto de aparecer entre los raros de mi último libro, y hubiera tenido que respirar un incienso que si se prodiga a *histéricas* como Rachilde y *ratés* como Bloy, no va, por cierto[,] del incensario de Calino (cursivas del original)¹⁶¹.

Existe también –como lo hará prospectivamente con la identificación con Gaspar Hauser– otro juicio de Groussac que Darío retoma y no cuestiona, y que dará ocasión a otra opinión que Groussac recuperará a su vez. Se trata de la idea de que Darío sería alguien que “vive de poesía” (*La Biblioteca*, año 1, tomo 2, noviembre, 1896: 474),

¹⁶⁰ “La música es solo de la idea, muchas veces”, escribía el poeta en las “Palabras liminares” de *Prosas profanas y otros poemas* (Darío, 1896b: XIV).

¹⁶¹ *Histéricas* y *ratés* aparecen en cursiva porque son términos utilizados por Groussac en su reseña, que Darío recupera irónicamente. Había escrito Groussac: “[...] en esta reunión intérlope de *Los raros*, altas individualidades como Leconte de Lisle, Ibsen, Poe y el mismo Verlaine, respiran el mismo incienso y se codean con los Bloy, d’Esparbès, la histérica Rachilde y otros *ratés* aún más innominados” (*La Biblioteca*, año 1, tomo 2, noviembre, 1896: 475; cursivas del original).

dedicado por completo al arte. “En verdad, vivo de poesía”, acepta Darío y, en la caracterización que hace de sí mismo, escribe entre otras cosas que, a pesar de haber leído a muchos filósofos, no sabe una palabra de filosofía. Nos detenemos en este fragmento porque creemos que explica un inciso que Groussac introduce a poco de comenzar su segunda reseña: “En otros años, *antes de ser filósofo*, solía darme melancolía la idea de echar raíz en regiones donde amanece cuatro horas más tarde que en París” (*La Biblioteca*, año 2, tomo 3, enero, 1897: 156). El sintagma que destacamos en bastardilla (la porción central de la frase apunta al próximo apartado: el problema de la originalidad en América) busca instaurar un lugar de enunciación que no es frecuente encontrar asumido por Groussac y que parece responder –como decíamos– al antecedente de lo escrito por Darío en “Los colores del estandarte”. De ese modo, Groussac reafirma su sitio de magisterio.

En esto –en las posiciones que cada uno reclama para sí y que está dispuesto a concederle al otro– hay acuerdo: se trataría de la polémica entre un artista y un filósofo; y eso a pesar de que Groussac no deje de apelar a su condición de poeta para reforzar su legitimidad de crítico y Darío no deje de construir un texto crítico para defender su poesía.

3.3.2. El problema de la originalidad

Más allá de los acuerdos o desacuerdos que surgen nítidos, hay otros cuya apariencia es doble. Sobre el valor de ciertos autores, sobre ciertas ideas acerca de la imitación, en ocasiones puede haber coincidencias, pero esas coincidencias están enmarcadas por visiones discordantes acerca de la literatura moderna y de la literatura americana.

Para Groussac, la literatura americana, surgida de la colonización, no puede aspirar a ser original. Al menos, no en ese momento. La tentativa de originalidad de Darío, sostiene Groussac en ese sentido, “no difiere esencialmente, no digamos de la de Echeverría o Gutiérrez, románticos de segunda o tercer mano, sino de la de todos los *yankees*, desde Cooper, reflejo de Walter Scott, hasta Emerson, luna de Carlyle” (*La Biblioteca*, año 2, tomo 3, enero, 1897: 158). Se trataría de una suerte de condena (provisional, pero de término nunca especificado) a la imitación de toda América, tanto del Norte como del Sur. No cabría la posibilidad de la originalidad, sino solo un intento ingenuo como el de Darío, que solo podría aspirar a lo nuevo a través de la copia de un modelo europeo.

Esta postura es la que Groussac plantea en estas reseñas y las que, por ese motivo, consideramos centralmente aquí. Pero no debe perderse de vista que no son esas las únicas ideas de Groussac sobre el problema de la originalidad en tierras alejadas de Europa. Su relación con la literatura americana en general y la argentina en particular estuvo signada por un vínculo insistentemente conflictivo, decididamente ondulante¹⁶². La actitud predominante de Groussac es la que se evidencia en la polémica con Darío, y que Manuel Gálvez sintetizó de este modo: “El maestro, por una parte, nos negaba originalidad, juzgándonos en perpetua ‘actitud discipular’, la cual le merecía desdén; y por otra, nos negaba el derecho a buscar nuestra originalidad” (2002 [1944]: 146). Sin embargo, de manera más lateral o esporádica, se encuentran afirmaciones opuestas. Es posible encontrar algunos pasajes en que se muestra sin ambages a favor de la construcción de un arte nacional. Los ejemplos van desde un pasaje del prólogo de uno de sus libros más importantes, *Del Plata al Niágara*, en que se preguntaba –como argentino– “¿Hasta cuándo seremos ciudadanos de Mimópolis y los parásitos de la labor europea?” (Groussac, 2006 [1897]: 57)¹⁶³, hasta un pasaje de una crónica operística:

Les peuples neufs, à civilisation encore reflétée, ont fait effort pour grouper leurs légitimes aspirations à la personnalité, à l’être, autour d’une production artistique jaillie du terreau national. Il va sans dire que les vieilles nations fécondes n’y songent guère ; il y aurait trop d’appelés ; et, cette fois, ce serait l’arbre que cacherait la forêt. Mais c’est la Russie, le Brésil, les Etats-Unis, d’autres encore, qui ont longtemps et passionnément cherché l’œuvre théâtrale qui serait le noyau, le point de ralliement et, comme nous dirions par ici, le *señuelo* des œuvres artistiques futures (“Opéra national”, *Le Courrier Français*, 24 de julio de 1895: 1; cursivas del original)¹⁶⁴.

Volviendo ahora a los textos de la polémica y ateniéndonos a las razones que Groussac da en ella para negarle a la literatura americana originalidad, hay un fragmento

¹⁶² Hemos estudiado extensamente la cuestión en nuestra tesis de maestría (Romagnoli, 2018) y hemos sintetizado este punto en un artículo (Romagnoli, 2019b), instancias a las que remitimos para mayores detalles.

¹⁶³ De todos modos, las ideas desplegadas por Groussac en su polémica con Darío acerca de la originalidad y la imitación recorren ampliamente su libro de viaje por América. Le sirven para intentar explicar la arquitectura, los habitantes (el indio aparece como “la prueba malograda de un buen original”, por ejemplo), la universidad y la literatura norteamericanas, etc. (Groussac, 2006 [1897]: 90, 187, 465, 470-473).

¹⁶⁴ “Los pueblos nuevos, cuya civilización aún está forjándose, han hecho un esfuerzo por agrupar sus legítimas aspiraciones a la personalidad, al *ser*, en torno a una producción artística que se origine en el territorio nacional. Desde luego, a las viejas naciones fecundas ya no se les ocurre, habría demasiados reclutas; y, en esta ocasión, el árbol escondería el bosque. Pero Rusia, Brasil, los Estados Unidos, muchos otros, durante largo tiempo y apasionadamente buscaron la obra teatral que pudiera ser el núcleo, el punto de unión, y, como se dice en estos lados, el *señuelo* de las obras artísticas futuras” (traducción de Antonia García Castro; en Groussac, 2008: 174; cursivas del original; el artículo está firmado con el seudónimo Candide).

que se destaca sobre el resto. Se vincula con el texto “Génesis del héroe” (publicado pocas páginas antes de la reseña a *Prosas profanas* en *La Biblioteca*), capítulo del libro finalmente inédito *El problema del genio en la ciencia y en la historia*:

Es, pues, necesario partir del postulado que, así en el norte como en el sud, durante un período todavía indefinido, cuanto se intente en el dominio del arte es y será imitación. Por lo demás, hay muy poca originalidad en el mundo: el genio es una cristalización del espíritu tan misteriosa y rara como la del carbono puro; y pensad que en seis mil años no se ha extraído de todo el planeta un metro cúbico de diamante! Puede agregarse, con la historia a la vista, que el diamante del espíritu, a diferencia del otro, no se ha encontrado hasta la fecha en los terrenos de aluvión. –Y, acaso, en otro lugar, tenga dada de ese fenómeno una explicación tan clara que, según la impertinente exageración de Leverrier, *hasta un botánico la entendería!* Pero sería algo largo de transcribir y me limito a resumirla en breve silogismo. Siendo así que el genio es la fuerza en la originalidad, toda hibridación es negativa del genio, puesto que importa una mezcla, o sea un desalojo parcial de las energías atávicas por la intrusión de elementos extraños – es decir, un debilitamiento; ahora bien, la presente civilización americana, por inoculación e injerto de la europea, es una verdadera hibridación; luego, etc. *Et voilà pourquoi votre fille est muette!* (*La Biblioteca*, año 2, tomo 3, enero, 1897: 157-158 ; cursivas del original).

Por lo demás, habría en la polémica, según algunos críticos han mencionado, una serie de contradicciones por parte de Groussac. Porque, si afirma que el decadentismo francés no es original, Groussac no deja de señalar que “tiende a enriquecer la poesía francesa con el elemento tradicional que le faltaba: el sentido del vago misterio y del indeciso matiz” (*La Biblioteca*, año 1, tomo 2, noviembre, 1896: 478). Lo mismo para el caso modernista: como ya vimos, al tiempo que afirma que la poesía de Darío no es original, sostiene que el esfuerzo de sus *Prosas profanas* no será “de pura pérdida, como no lo es el de los decadentes franceses” (*La Biblioteca*, año 2, tomo 3, enero, 1897: 158).

Frente a estas afirmaciones contrapuestas, pueden buscarse razones que vayan más allá del señalamiento de una contradicción. No cabría tampoco dejar de lado la diferencia que podría existir entre, por un lado, los protocolos de lectura, y, por el otro, el valor que, pese a ellos, Groussac pudo encontrar en los versos de Darío. Sin embargo, es otra la clave que puede darnos elementos para sostener que aquella contradicción no sería en rigor tal. Creemos que, por detrás de estas distinciones que pueden leerse en las reseñas de Groussac (entre la originalidad –asociada al genio– y la mera novedad), está la diferenciación más elemental entre la literatura entendida como modelo y la literatura entendida como hecho, para expresarlo con los términos de Bartolomé Mitre vistos en el

capítulo 1. Si quisiéramos, en este marco, sintetizar las ideas planteadas por Groussac, bajo el supuesto de que no habría contradicción sino unos distintos postulados de base, diríamos: para Groussac, la obra de Rubén Darío tiene elementos novedosos, pero esos elementos son de la misma naturaleza de los ya existentes; no son, pues, originales, porque para ser tales deberían introducir una diferencia sustancial, modélica, que sea del orden de cosas que define una identidad (nacional).

Sin buscar aplanar la lectura de Groussac (puesto que no es nuestra intención defenderla de la acusación de inconsistencia), también podría pensarse que esta diferencia entre la literatura como modelo y la literatura como hecho está detrás de otra tensión que existe en las reseñas con respecto a los modos de imitar. Dice Groussac: “La ‘manera’ del señor Darío es en el fondo la de los clásicos, y él imita a los franceses como imitaron a los griegos Catulo y Chénier” (*La Biblioteca*, año 2, tomo 3, enero, 1897: 159). No nos interesa oponer esta forma de imitación a la que hace a continuación el propio Groussac (la del plagio), sino a la que aparece dos párrafos más arriba, cuando establece que la tentativa de Darío no diferiría en esencia de la de los americanos Echeverría o Gutiérrez, Cooper o Emerson, condenados a reflejar –sin originalidad, sin genio– la literatura europea.

Por su parte, Darío, respecto a estas cuestiones, tiene una posición más homogénea. Como ya vimos, toma la interrogación de Groussac, a partir de Coppée, e invierte lúcidamente el sentido. Para hacerlo, sigue lo que ya había expresado Juan Valera en sus *Cartas americanas*, en 1888, a raíz de la lectura de *Azul*. Afirma Darío, en “Los colores del estandarte”:

Mi éxito –sería ridículo no confesarlo– se ha debido a la novedad: la novedad, ¿cuál ha sido? El sonado galicismo mental [del que hablaba Juan Valera].

[...]

Qui pourrais-je imiter pour être original?

me decía yo. Pues a todos. A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de arte; los elementos que constituirían después un medio de manifestación individual. Y el caso es que resulté original. “Usted lo ha revuelto todo en el alambique de su cerebro, dice el siempre citado Valera, y ha sacado de ellos una rara quintaesencia” (*La Nación*, 27 de noviembre de 1896).

Resulta interesante que Darío se apoye en la opinión que Valera diera 1888, y el propio Valera, en 1896 –poco después del texto de Darío– escriba una carta y una reseña sobre *Los raros* con valoraciones distintas (al punto que, para *La Nación*, la carta estaría

“en profunda contradicción” con sus opiniones anteriores)¹⁶⁵. En realidad, ya en 1888 Valera instaba a que Darío, amén de la “ilustración francesa” –que aplaudía–, sumase “la inglesa, la alemana, la italiana, y ¿por qué no la española también?” (Valera, 1915 [1888]: 294). En 1896, sin embargo, es menos condescendiente: “Soy yo grande admirador de la literatura francesa, pero disto infinito de la idolatría galómana”¹⁶⁶.

Estos textos de Valera no eran conocidos para cuando Darío escribió “Los colores del estandarte”, por lo que no modifican en rigor la valoración que podemos hacer de las estrategias desplegadas por el autor de *Los raros*. Más interesante aún es observar, entonces, que, si las opiniones de Valera citadas por Darío le servían para fundamentar su visión sobre la originalidad de la literatura americana, existen otros juicios de Valera, también vertidos en las cartas de 1888, que podemos vincular con aquellos con los que Darío está discutiendo, es decir, con los que asume Groussac. Afirmaba Valera, en un pasaje de su primera carta:

Veo, pues, que no hay autor en castellano más francés que usted. Y lo digo para afirmar un hecho, sin elogio y sin censura. En todo caso, más bien lo digo como elogio. Yo no quiero que los autores no tengan carácter nacional; pero yo no puedo exigir de usted que sea nicaragüense, porque ni hay ni puede haber aún historia literaria, escuela y tradiciones literarias en Nicaragua. Ni puedo exigir de usted que sea literariamente español, pues ya no lo es políticamente, y está, además, separado de la madre patria por el Atlántico, y más lejos, en la república donde ha nacido, de la influencia española, que en otras repúblicas hispanoamericanas. Estando así disculpado el galicismo de la mente, es fuerza dar a usted alabanzas a manos llenas por lo perfecto y profundo de este galicismo; porque el lenguaje persiste español, legítimo y de buena ley, y porque si no tiene un carácter nacional, posee carácter individual (Valera, 1915 [1888]: 272-273).

Si Valera aplaudía el galicismo mental, lo hacía porque no podía exigírsele a Darío un carácter nacional, es decir, por aquello que Groussac sostenía: que en América era imposible esperar una literatura propia, que solo era posible la imitación. Darío nada dice de esta cuestión, y, al apelar a Valera para justificar su posición, en realidad retoma parcialmente la argumentación del español. Solo recupera aquello que le interesa. Con una retórica similar incluso, dirá por ejemplo que “*El Azul...* es un libro parnasiano y, por tanto, francés” (*La Nación*, 27 de noviembre de 1896), pero, al hacerlo, cambia el sentido.

¹⁶⁵ Se trata de una breve carta firmada en Madrid el 9 de diciembre de 1896 y publicada por *La Nación* el 22 de febrero de 1897; fue reproducida en el número extraordinario dedicado a Rubén Darío de la revista *Zama* (2016: 289-290). Una extensa reseña sobre *Los raros* escrita por Valera aparecería en *El Correo Español* el 20 de diciembre de 1897.

¹⁶⁶ Cita extraída de la carta publicada en *La Nación* el 22 de febrero de 1897. Solo nos detenemos en las opiniones de Valera que se vinculan con nuestro examen de la polémica entre Darío y Groussac.

En Valera, el “galicismo de la mente”, si era elogiado, lo era después de haber sido “disculpado” por la imposibilidad de una obra con carácter nacional (lo que Groussac llamaba la necesidad de la imitación de la América colonizada). En otros términos, Darío hace una lectura interesada de la carta crítica de Valera. Sin explicitar la operación, toma solo algunos elementos (que estaban articulados con una visión romántica de la literatura –como la de Groussac–) y, al reconfigurarlos, les da una potencia y un sentido que no tenían originariamente¹⁶⁷.

Valera le reconocía un carácter individual, pero lamentaba la ausencia de un carácter nacional. Darío invierte o desplaza la cuestión, porque borra por completo el problema de la condición nacional y solo le interesa el carácter individual. Son varios los escritores que Darío entiende como propios, pero lo hace de un modo particular. En el cierre del artículo, apela a “nuestro Whitman”, a “nuestro Martí”. Hay allí una reflexión por una literatura propia, que tendría en la “vasta cosmópolis, crisol de almas y razas” – en lugar de un obstáculo para el genio, como sostenía Groussac– un elemento propicio para el surgimiento del poeta anunciado por Lautréamont desde el epígrafe del artículo¹⁶⁸. Sin embargo, todas esas figuras serían “nuestras” solo en la medida que serían ellas mismas. Antes, Darío había escrito que “los cánones del arte moderno no nos señalan más derroteros que el amor absoluto a la belleza –clara, simbólica o arcana– y el desenvolvimiento y manifestación de la personalidad. Sé tú mismo: esa es la regla”. La noción de carácter nacional –y la noción de originalidad asociada a esa concepción de una literatura nacional– no tenían nada que hacer. Se trataba ahora solo de ser moderno.

¹⁶⁷ De acuerdo con Mariano Siskind, ese sentido puede resumirse así: “Para Darío, ser moderno es ser francés. Darío vacía a Francia de su contenido particular francés y la convierte en el significante de lo universalmente moderno: Francia como el nombre y el aspecto exterior de una modernidad que Darío desea para América Latina. [...] Si Francia es desde un principio moderna, *en sí y para sí*, en los libros que Darío escribe en la década de 1893 (‘pensando en francés y escribiendo en castellano’), América Latina es moderna *a través de* Francia. Francia como mediación, como instancia que permite una traducción latinoamericana de formas, imágenes y deseos modernos. La literatura de Darío es *latinoamericanamente francesa*” (Siskind, 2016: 279-280; cursivas del original).

¹⁶⁸ La cita de Lautréamont que funciona como epígrafe de “Los colores del estandarte” es la siguiente: “La fin du dix-neuvième siècle verra son poète (cependant, au début, il ne doit pas commencer par un chef d’oeuvre, mais suivre la loi de la nature) ; il est né sur les rives américaines, à l’embouchure de la Plata, là où deux peuples, jadis rivaux, s’efforcent actuellement de se surpasser par le progrès matériel et moral. Buenos-Ayres, la reine du Sud, et Montevideo, la coquette, se tendent une main amie, à travers les eaux argentines du grand estuaire. LAUTRÉAMONT (*Les Chants de Maldoror*)”. Traducción de Aldo Pellegrini: “El final del siglo XIX tendrá su poeta (sin embargo, al principio no debe iniciarse con una obra maestra, sino obedecer a la ley natural); nació en las costas americanas, en la desembocadura del Plata, allí donde dos pueblos, otrora rivales, se esfuerzan actualmente por superarse mediante el progreso material y moral. Buenos Aires, la reina del sur, y Montevideo, la coqueta, se tienden una mano amiga a través de las aguas plateadas del gran estuario” (Lautréamont, 2007: 101).

Poniendo esa regla como *la* regla, Darío desordena las jerarquías que buscaba imponer Groussac. En ese juego, Darío es sumamente hábil y subvierte con sutileza y rotundidad las posiciones que buscaba imponer el crítico. Esto se ve también, y especialmente, con la valoración de Walt Whitman. Para Groussac, en clave romántica, Whitman era “la expresión viva y potente de un mundo virgen” y por eso era expresión de un “arte nuevo americano” (*La Biblioteca*, año 1, tomo 2, noviembre, 1896: 480). Para Darío, Whitman había roto con todo y, guiado por su “instinto”, se había remontado al “versículo hebreo”.

Whitman era propio y era original tanto para uno como para otro, solo que por motivos diferentes. Como lectores, Darío y Groussac podían encontrar valor en el poeta de *Leaves of Grass*, pero explicárselo a sí mismos —y a los lectores de *La Biblioteca* y de *La Nación*— de modos muy distintos. Allí radica la dimensión crítica más relevante de esta polémica; no en el modo en que uno ensalza aquello que el otro reprueba, sino en la manera en que cada uno reorganiza autores, textos, estéticas, que interpelaban a ambos.

3.4. Matías Calandrelli y los modernistas: desajustes entre la literatura y la crítica

De las distintas voces que se opusieron al modernismo y a los modernistas, ninguna fue más persistente, más enconada, que la de Matías Calandrelli (1845-1919)¹⁶⁹. Por sus artículos sobre Leopoldo Lugones, publicados entre abril y agosto de 1905, se ganó la rotunda antipatía de otros críticos¹⁷⁰. En *Nuestros poetas jóvenes* Roberto Giusti,

¹⁶⁹ Otro caso destacado, aunque en una medida mucho menor, fue la del Dr. Moorme (seudónimo del español Francisco Moreno) en *La Revista Literaria* (1895-1896), dirigida por Manuel Ugarte. Les dedicó cuatro artículos: “Triquitraques literarios. Escritores efectistas y poetas rípidos”, *La Revista Literaria*, año 1, n° 18, 30 de mayo de 1896, pp. 273-275; “Triquitraques literarios. Mientras va lo otro”, *La Revista Literaria*, año 1, n° 19, 15 de junio de 1896, pp. 288-289; “Triquitraques literarios. El coloquio de los centauros”, *La Revista Literaria*, año 1, n° 22, 30 de julio de 1896, pp. 346-348; “Decadentes y evangelistas. Paralelo entre Almafuerte y Rubén Darío”, año 1, n° 23, 15 de agosto de 1896, pp. 360-362. Algunos de los rasgos con que caracterizó a los modernistas serán retomados más adelante.

¹⁷⁰ Estos artículos no han sido reunidos hasta la fecha. En su “Bibliografía de y sobre Leopoldo Lugones”, Alfredo A. Roggiano solo anota: “Calandrelli, Matías, ‘Leopoldo Lugones’, *La Pr.*, abril de 1905”, y agrega entre corchetes: “No he podido verificar la fecha exacta” (Roggiano, 1962: 175). Por su parte, Arturo Capdevila apenas menciona también el mes de abril y tampoco da cuenta de la extensión de esta campaña crítica (Capdevila, 1973: 200-204). Por este motivo, creemos oportuno detallar todos los folletines publicados por Calandrelli en *La Prensa* durante 1905 que giraban en torno a *Los crepúsculos del jardín* (1905) y *Las montañas del oro* (1897): “Delirium tremens de la musa criolla”, *La Prensa*, 16 de abril de 1905, p. 4; “Delirium tremens de la musa criolla”, *La Prensa*, 24 de abril de 1905, p. 4; “Delirium tremens de la musa criolla”, *La Prensa*, 1 de mayo de 1905, p. 3; “Delirium tremens de la musa criolla”, *La Prensa*, 12 de mayo de 1905, p. 4; “Crepúsculos... opacos”, *La Prensa*, 13 de junio de 1905, p. 3; “Delirium tremens de la musa criolla”, *La Prensa*, 19 de junio de 1905, p. 3; “Crepúsculos... verdes”, *La Prensa*, 26 de junio de 1905, p. 4; “Eficacia de la crítica. La palabra de un redimido”, *La Prensa*, 25 de julio de 1905, p. 4;

tras criticar unos versos de Lugones, escribía: “Mas la triste tarea ya la llevó a cabo malignamente el señor Calandrelli, y yo, por dignidad intelectual, no puedo ni debo repetirlo. Para no estar con él prefiero estar contra mí mismo” (Giusti, 1911: 39). En otros lugares, Giusti convertiría a Calandrelli en el emblema del mal crítico, al hablar de “los ataques apasionados y torpes de los Calandrelli” o al mencionarlo junto con otro nombre que solía cumplir esa función: “No es un dudoso que un Calandrelli cualquiera (¿a qué citar siempre a Valbuena?), podría hallar en esos versos [de Enrique Banchs] ancho campo para sus más o menos hábiles acrobatismos [...]” (*Nosotros*, t. 4, año 3, nº 22 y 23, julio y agosto de 1909: 290 y t. 1, año 1, nº 2, septiembre de 1907: 116). Juan Mas y Pi, en su libro sobre Lugones, se refirió a los folletines de Calandrelli en términos comparables: “El señor Calandrelli cometió un error imperdonable al atacar en la forma en que lo hizo. Nada justificaba esa crítica fuera de tono. El mismo personalismo puesto en la censura fue causa bastante para determinar la irónica sonrisa del público” (1911: 44-45).

No es solo por esa campaña sobre Lugones, de todos modos, que es posible hablar de Calandrelli como el crítico que más decididamente escribió contra los escritores modernistas. Esa caracterización se desprende ya de sus artículos escritos durante 1898 y 1899. Los más recordados (en ocasiones, los únicos recordados) son los que publicó en la *Revista de Derecho, Historia y Letras*, dirigida por Estanislao S. Zeballos. Sin embargo, aquellos que conformaron la mayor parte de una verdadera campaña crítica antimodernista son los que publicó, en el espacio del folletín, en el diario *El Nacional*. Se trata de una sección dedicada a la crítica de notable duración: la primera entrega es la del domingo 13/lunes 14 de noviembre de 1898 y la última la del domingo 10/lunes 11 de diciembre de 1899¹⁷¹. Con una selección de todo ese material publicado en la revista de Zeballos y en *El Nacional*, Calandrelli armó *Crítica y arte*, un libro de 1910.

Este filólogo italiano, llegado a la Argentina en 1871 y autor del inacabado *Diccionario filológico comparado de la lengua castellana* (su obra más importante, con 12 volúmenes, publicados entre 1880 y 1916), tuvo una extensa dedicación a la docencia, de la que se retiró en 1897. Fue entonces cuando inició su campaña crítica, que, si vino después del magisterio, no hizo sino tratar de continuarlo por otros medios.

“Delirium tremens de la musa criolla”, *La Prensa*, 28 de julio de 1905, p. 4; “Delirium tremens de la musa criolla”, *La Prensa*, 3 de agosto de 1905, p. 5.

¹⁷¹ Las del domingo y el lunes conformaban una entrega única.

3.4.1. Espacios y funciones de la crítica

En su campaña contra los jóvenes modernistas desde *El Nacional*, Calandrelli polemizó con *El Mercurio de América* y con su director, Eugenio Díaz Romero. Como vimos en el capítulo 1, es posible señalar un punto en común entre ambas publicaciones en relación con el establecimiento de secciones específicas en la historia de la crítica literaria argentina. Si *El Mercurio de América* fue la primera revista en que comenzaron a consolidarse las secciones dedicadas a comentar y analizar las diferentes literaturas nacionales (argentina, española, francesa, italiana), la campaña de Calandrelli en *El Nacional* es la primera que alcanzó una continuidad que ninguna otra sección de crítica había alcanzado hasta el momento¹⁷².

En ese sentido tan básico pero fundamental, podría quizá llegar a señalarse que la campaña de Calandrelli señala “un período especial en la historia de la literatura argentina”, pero no, como se jactaba el propio crítico en el prólogo de *Crítica y arte*, por haber causado “la muerte violenta y prematura de la musa decadente” (Calandrelli, 1910: IV)¹⁷³. En esta atribución de una efectividad desmedida a sus propios textos puede comenzar a advertirse la desproporción de algunas de sus operaciones.

Calandrelli no solo critica la obra literaria de escritores asociados a los valores estéticos defendidos por *El Mercurio de América* (revista que, recordemos, en su

¹⁷² Dicho esto, agreguemos que estas secciones sufrieron los mismos problemas que habían enfrentado en su momento Goyena en la *Revista Argentina*, García Mérou en *El Álbum del Hogar* y Aníbal Latino en *La Nueva Revista*. Luis Berisso señalaba, ya en la primera entrega de “Letras americanas”, su desconfianza respecto a la continuidad de una revista como *El Mercurio de América* (año 1, tomo 1, N° 1, julio, 1898: 72). Los folletines de Calandrelli se interrumpen cuando deja de publicarse *El Nacional*, a fines de 1899.

¹⁷³ En este prólogo, contradiciéndose acerca de la importancia que le adjudicaba a su crítica, Calandrelli agregaba que su intención con la recopilación era que el lector conociera esos artículos “dispersos y olvidados ya” (Calandrelli, 1910: IV).

En la serie de artículos sobre Lugones publicados en *La Prensa*, Calandrelli mencionó también la supuesta eficacia de su campaña crítica de los años 1898 y 1899. “El *decadentismo* me dio no ha mucho dos años de trabajo para herirle de muerte”, escribía el 12 de mayo de 1905; sin embargo, la misma existencia de esos folletines contra Lugones mostraban que, para Calandrelli, seguía siendo necesaria una “guerra sin cuartel”. (Declaraba que no se trataba de una guerra contra un individuo; y que, si tomaba a Lugones, era porque se trababa del “más hinchado de todos los poetas huecos”. Cabría observar en este punto que Calandrelli llegaba a destiempo; porque, de todos esos artículos de 1905, solo dos trataban del libro de Lugones publicado ese año, *Los crepúsculos de jardín*; la mayoría giraba en torno a *Las montañas del oro*, de 1897) (*La Prensa*, 12 de mayo de 1905: 4; cursivas del original).

Por otro lado, el folletín del 25 de julio de 1905 se titulaba precisamente “Eficacia de la crítica. La palabra de un redimido”, y partía de una carta de Lugones a la juventud, que, según Calandrelli, mostraría que los “decadentes”, los “*nuevos* de América”, quedaban por completo superados. Sin embargo, tres días después señalaba que, por ciertas declaraciones, se evidenciaba que, en realidad, el “enfermo” no “se había curado” y que, por tanto, resultaba necesario “seguir la aplicación de duchas para que, a pesar de su resistencia, recobre la salud” (*La Prensa*, 25 de julio de 1905: 4; cursivas del original; 28 de julio de 1905: 4).

presentación, citaba largamente los propósitos de *La Revista de América*, dirigida por Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre). También había atacado directamente a la publicación, en un suelto bibliográfico:

Hemos recibido el número de diciembre último de esta publicación mensual. Los trabajos que contiene son del peor gusto decadente, con excepción de uno firmado por Francisco de Veyga.

Es de lamentar que en Buenos Aires se publique esa fealdad literaria, que nos deprime ante el concepto de las naciones a quienes llegue por nuestra desgracia.

Y es más de lamentar aún, que personas serias, de estudio y bien conceptuadas en el mundo literario, presten su nombre como colaboradores, a ese sumidero de las secreciones cerebrales de algunos *mattoides*, divorciados de las letras, del sentido común y hasta de la cultura y buena crianza que distingue a los hombres de estudio.

Hacemos votos por su desaparición de la escena literaria, donde representa el papel más desairado que hoja literaria alguna haya representado jamás en la Atenas del Plata (*El Nacional*, 1 y 2 de enero de 1899; cursivas del original).

Pese a no llevar firma, no parece haber dudas de que fue Calandrelli su autor, tal como, por lo demás, lo señalaba Díaz Romero. José Ingenieros –que todavía firmaba como Ingegnieros–, desde “Letras italianas”, criticó algunas de las opiniones de Calandrelli¹⁷⁴, pero fue el director de *El Mercurio de América* el que confrontó más directamente con el crítico de *El Nacional*. Lo hizo con un artículo de título elocuente: “Artistas y pedagogos” (*El Mercurio de América*, año 1, tomo 2, enero de 1899).

Los términos de ese título son los que, en efecto, separan con mayor claridad las dos concepciones acerca de la crítica, aunque no necesariamente por el modo en que los entiende Díaz Romero. Pueden señalarse puntos en común en los argumentos en que se apoyan las acusaciones cruzadas; tanto uno como el otro lamentan el materialismo reinante, reivindican una crítica constructiva y no meramente negativa, reclaman un punto de vista informado para el crítico, ubican al otro en el terreno de la mediocridad. Pero es la articulación entre crítica y pedagogía aquello que divide nítidamente las posiciones.

¹⁷⁴ A propósito de *La Gioconda* y las críticas de Calandrelli a la obra de D’Annunzio, Ingenieros escribió: “Calandrelli –Oh! señor Matías!– ha evacuado un juicio que no debió intentar jamás. ¿Cree acaso, que su clásico temperamento puede permitirle saborear los exquisitos refinamientos que satura la obra de D’Annunzio? No, señor. El señor Matías está imposibilitado para ello; en el cerebro de un hombre gordo y maduro, que ha encanecido entre los clásicos latinos, la pedagogía y las elucubraciones filológicas (que de tiempo en tiempo suele turbarle, con toda oportunidad, el talentoso amigo E. L. Holmberg), no puede haber centros capaces de percibir las armonías sutiles que fluyen en la obra de ese maravilloso mago del estilo. Entre D’ Annunzio y el señor Matías no puede establecerse, ni durante un solo segundo, ‘unísono psicológico’ ni siquiera ‘afinidad psicológica’. Y así se explican las divagaciones abstrusas que traicionan su paquidermia literaria” (*El Mercurio de América*, año 1, tomo 2, febrero de 1899: 153).

Para Díaz Romero, Calandrelli podía ser un buen pedagogo, pero por eso mismo no podía un buen crítico. Lo presenta como alguien que cree que saber latín y gramática lo habilitaría para la crítica, y que desconoce por completo la literatura moderna: “El señor Calandrelli no es más que un buen maestro de escuela”. Frente a esa figura, Díaz Romero destaca la del artista, en la que queda incluida la del propio crítico: “[...] la crítica, como rama que es de la literatura, debe ser atendida, aún más, en tal caso, la crítica es casi un arte”. Por eso sostiene que el crítico necesita, entre otras cosas, “más que el poeta y el literato[,] del dominio de la bella y la ductilidad de la idea, necesita poseer, en fin, una alma exquisita al par que severa [...]” (*El Mercurio de América*, año 1, tomo 2, enero de 1899: 57, 54).

Para Calandrelli, en cambio, la pedagogía no se opone a la crítica. Por el contrario, busca legitimar su práctica como crítico en su experiencia como maestro. Esto se puede comprobar, en general, en la lectura de las sucesivas entregas de los folletines de *El Nacional*, en que alterna artículos dedicados estrictamente a la crítica literaria (muchos de ellos contra los jóvenes modernistas) y artículos dedicados a analizar el estado de la educación en Argentina y las políticas implementadas por el Ministerio de Instrucción Pública. Pero la imbricación entre pedagogía y crítica se vuelve explícita en ocasiones particulares. Por ejemplo, en un folletín titulado “Crítica y críticos”:

Hace treinta años que estoy corrigiendo errores en mis clases. He enseñado sucesivamente historia, filosofía, literatura, griego, latín, etc.

He tenido cerca de *cuatro mil* alumnos. He educado a dos generaciones. Nadie conoce mejor que yo las condiciones literarias y artísticas de la presente generación (*El Nacional*, domingo 6/lunes 7 de agosto de 1899; cursivas del original)¹⁷⁵.

En este marco, cobra otra dimensión la reiterada manera en que, en la serie de folletines críticos de 1905, Calandrelli se refiere a Lugones a través del cargo que ocupaba en ese momento: “inspector general de colegios nacionales y escuelas normales”, o, abreviadamente, “inspector general” o “inspector”. No se trata solo de la mayor o menor ironía con que se llevan a cabo esas menciones según los contextos, sino que, para Calandrelli, en rigor, la crítica literaria va de la mano de la crítica pedagógica.

¹⁷⁵ En los folletines, el sintagma “la nueva generación” en ocasiones se refiere, literalmente, a la juventud argentina en edad escolar, con prescindencia de cualquier corriente estética (“La nueva generación”, *El Nacional*, domingo 20/lunes 21 de agosto de 1899). Pero otras veces, como en el pasaje ya citado, el crítico establece una relación de continuidad entre los jóvenes estudiantes argentinos y los jóvenes modernistas (“Decadencia intelectual de la juventud”, *El Nacional*, domingo 26/lunes 27 de marzo de 1899).

3.4.2. Contra la (nueva) literatura

En su larga campaña son varios los frentes con los que discute Calandrelli (por ejemplo, con una literatura como la naturalista, o con una figura como la del compositor Arturo Berutti¹⁷⁶). Pero no hay lugar a dudas de que el blanco principal son –como los llama– los “poetas decadentes” (Calandrelli, 1910: III), “los *cantores del crepúsculo violeta*”, la “*grex verlainiana*” (Calandrelli, 1910: 110; cursivas del original). Es la lucha con ellos la que le otorga sentido a su campaña crítica, según se evidencia en el prólogo de *Crítica y Arte* (1910), y según ya se revelaba en el primer folletín de *El Nacional*, en que Calandrelli advierte:

[...] seré implacable con los “decadentes”, porque creo que son los enemigos más peligrosos de la juventud y de las letras, y, por ende, del porvenir de la república. Los perseguiré con todas mis fuerzas, donde quiera que se hallen y escriban; los perseguiré como se persigue a los que conspiran contra el bien común y el orden público, contra el progreso de las ideas, contra la civilización; porque esas princesas y marquesas de ámbar y esmeralda, esos condes y príncipes, marqueses y Halagabales de oro son para la inteligencia y la imaginación de la juventud más perjudiciales que “las mangas de langostas a los tiernos sembrados” (*El Nacional*, domingo 13 y lunes 14 de noviembre de 1898).

Esa es su obstinación¹⁷⁷, que daría lugar a una “batalla campal”, según sus términos (Calandrelli, 1910: III). Ahora bien, más allá de todas las diferentes acusaciones, ¿existe

¹⁷⁶ En su elogio de la obra teatral *Cyrano de Bergerac*, Calandrelli escribe, por ejemplo: “Cansados ya de tanto zolaísmo en la escena, de tanto naturalismo pornográfico, corrompido y corruptor, he aquí que nos refugiamos nuevamente en los vastos dominios de la idea, donde el vicio se presenta purificado del barro y del cieno [...]” (*El Nacional*, domingo 21/lunes 22 de mayo de 1899). En su crítica a Arturo Berutti, la referencia a los “decadentes” no dejó de ocupar un lugar clave: “Y que Berutti sea tan decadente en música, como lo son algunos de nuestros poetas *chirles* y vacíos, no me queda pizca de duda y estoy en condiciones más favorables para probarlo, desafiando al más pintado, para que me pruebe lo contrario. / Los decadentes son rapsodistas de frases, figuras y *palabrejas esmaltadas*, sin ideas, sin conocimientos, sin inspiración: Berutti es rapsodista de frases musicales, sin ideas propias, sin escuela, sin inspiración” (*El Nacional*, domingo 16/lunes 17 de julio de 1899; cursivas del original). No son esas las únicas críticas que pueden encontrarse en los folletines de Calandrelli: por ejemplo, censura también la literatura escrita en “jerga criolla” (*El Nacional*, domingo 18/lunes 19 de diciembre de 1898).

¹⁷⁷ Tomamos el término de Díaz Romero, que, sin el tono acusatorio con que lo utiliza, puede ser aprovechado aquí como con valor descriptivo. Escribía el director de *El Mercurio de América* sobre Calandrelli: “No hay en literatura, nada más lamentable que la obstinación del escritor. La obstinación como la pasión, llevada a un grado extremo conduce inevitablemente al error” (año 1, tomo 2, enero de 1899: 56).

un aspecto particular en torno al cual se articule el rechazo de los “decadentes”? Y ese aspecto ¿se trataría de un elemento fundamentalmente de naturaleza ética o artística?¹⁷⁸

Aquel eje sobre el que gira buena parte de la crítica a la juventud argentina, “acometida por un verdadero delirio decadente” (Calandrelli, 1910: III), se vincula con la propia condición de la producción artística y, consecuentemente, con la tarea que Calandrelli considera propia del crítico literario. Lo señala ya en el primer folletín de *El Nacional*, y se reiterará, también explícitamente en otras ocasiones, y siempre como fundamento de sus juicios, a lo largo de las diferentes entregas. Escribía en la presentación de la sección:

El artista concibe una idea abstracta, una idea indeterminada o una idea concreta y determinada. Concebir una idea significa, en estética, “vestirla de un ropaje sensible apropiado a la manera de concebirla”. Este acto de concebir una idea o vestirla de ropaje sensible, pertenece a la imaginación. Después de concebida, la idea viene a ser expresada por medio de la palabra, si el que la concibe, es poeta; por el sonido, si es música; por líneas trazadas en el espacio, si es arquitecto; por el mármol, el bronce, la madera, si es escultor; por los colores de la paleta, si es pintor. El que ha sido favorecido por la naturaleza, el que tiene inspiración (que ni se aprende, ni se enseña, pues nace con nosotros), concibe clara y perfectamente, y, conociendo la parte técnica del arte a que se dedica, expresa con toda la vivacidad, con todo el vigor, con toda la perfección posible, las criaturas de su imaginación: criaturas que viven, palpitan, sienten, aman, odian.

El crítico debe proponerse buscar el mismo fin del artista, la idea que este ha concebido; penetrar en la concepción misma; darse cuenta de cómo ha comprendido su idea el autor de cómo ha buscado la forma para sensibilizarla y luego ver si el artista ha expresado fielmente con el elemento sensible a su alcance, su concepción. La tarea del crítico consiste, pues, en rehacer por medio de la reflexión y del juicio el trabajo que el artista ha hecho por su inspiración, por el impulso de su propia naturaleza, buscando el fin que este se ha propuesto, la forma con que ha concebido su idea y los elementos sensibles con que la ha manifestado (“La crítica literaria y científica”, *El Nacional*, domingo 13 y lunes 14 de noviembre de 1898).

¹⁷⁸ En rigor, en una crítica como la de Calandrelli, no puede distinguirse taxativamente entre un costado estético y otro moral, puesto que van de la mano y son, en definitiva, una misma cosa. Sí podrían señalarse momentos en que lo moral se impone sin matices y hace desaparecer el tono festivo que suele recorrer los artículos. El ejemplo más claro de esto se vincula con la “decencia” o el “pudor” de las “lectoras”, a quienes nombra en más de un folletín, pero que cobran un protagonismo mayor cuando se refiere ciertos poemas de Lugones que pertenecerían a “ese género para hombres solos”: “No invitamos al público para que lea la *oda a la Desnudez*, la *laudatoria a Narciso* y otras composiciones, pues le obligaríamos a leer con el pañuelo en las narices. Pedimos solamente al Ministro de Instrucción Pública que lea el final de la *oda* y los primeros versos de la *laudatoria*, a fin de que arbitre los medios conducentes a la higiene moral de las escuelas normales, seriamente comprometida. Es necesario que la edición se recoja y se mande quemar, para evitar su circulación, pues no se puede educar niñas, ni inspeccionar escuelas, ostentando y haciendo alarde de lo que está en pugna con la educación, la cultura y la moral. Y si el inspector desobedece, ya sabe el camino que debe elegir para evitar la propagación de sus ideas y el contagio indiscutible” (*La Prensa*, 3 de agosto de 1905: 5; cursivas del original).

Se trata, en los términos de Jacques Rancière, del principio de la ficción que regulaba la poética de la representación de las Bellas Letras. Recordemos que aquello que definía un poema era el hecho de ser imitación, una representación de acciones. Es este principio el que fundaba la traducibilidad de las artes: la poesía y la pintura podían compararse porque ambas contaban una historia. A ese principio, el primado de la ficción, la Literatura opone –siempre según Rancière– el primado del lenguaje: las artes, en este caso, son traducibles precisamente como diferentes formas de lenguaje: “Al principio unificador de la historia, tal como lo expresaba el *ut pictura poesis*, se opone el principio unificador del Verbo como lenguaje de todos los lenguajes, lenguaje que reúne originariamente la potencia de encarnación de cada lenguaje particular” (Rancière, 2009: 47). No es necesario, en rigor, que interpretemos la mirada crítica de Calandrelli exactamente en los términos en que lo postula Rancière, pero si es posible hacer una interpretación en este sentido es porque, en efecto, Calandrelli tiene una mirada que podemos llamar neoclásica y porque, en efecto, los modernistas están siendo protagonistas de un momento de modernización de la literatura, ya sea contribuyendo a la profesionalización del escritor, ya sea defendiendo una concepción moderna como Darío en la polémica frente a Groussac, ya sea trabajando la forma literaria como una potencia con valor propio.

Esta interpretación, desde Rancière, se trata, por supuesto, de una lectura que puede hacerse retrospectivamente. Pero si nos situásemos en el contexto, en el horizonte en que en que escribió Calandrelli, su punto de vista debe ser situado en la estela de operaciones críticas comunes en la época que se aproximaban al arte de fin de siglo desde un discurso médico-psiquiátrico. Ese discurso tenía como un hito la obra de Max Nordau *Degeneración* [1892-1893] y también *El arte desde el punto de vista sociológico*, de Jean-Marie Guyau [1889], obras en que se intenta explicar el arte y la literatura a partir de los modos que habían seguido Bénédic Morel y Cesare Lombroso para caracterizar a criminales y locos¹⁷⁹. Sobre los poemas de Rubén Darío, Calandrelli dirá que son “devaneos de una imaginación enfermiza”; a propósito de composiciones como las de Leopoldo Díaz, escribirá que condenan a sus autores a ser “encerrados en las celdas de un manicomio” (1910: 27, 64). No solo por declaraciones como estas Calandrelli es deudor de esa clase de lecturas; el señalamiento de “el culto de la frase y la expresión

¹⁷⁹ Para un análisis de cómo Rubén Darío se opuso y combatió esa retórica de la enfermedad, especialmente en el artículo sobre Nordau incluido en *Los Raros*, véase Gamarra La Rosa (2021).

independientemente del concepto” que señalaba en la juventud argentina se sitúa asimismo en esa línea¹⁸⁰.

En “*Islas de oro, La Leyenda blanca, Belphegor* de Leopoldo Díaz”, Calandrelli escribirá, por ejemplo, que “ninguna [de las princesas] tiene vida propia”, todas están “hechas de ámbar y luz, de espuma y niebla” (1910: 3). Lo importante en este punto es advertir que la explicación que el crítico ofrece de tales defectos no es la mediocridad del poeta. Esa incompetencia se entiende –si volvemos a la concepción de Rancière– en función de su neoclásica conceptualización del arte:

La imaginación del poeta no ha tenido la fuerza creadora suficiente para modelar sus figuras y presentárnoslas en forma sensible, natural, humana. [...] La palabra ha ocupado el puesto de la concepción, el sitio que debía ocupar la idea concebida y sensibilizada (Calandrelli, 1910: 4).

La frase clave del pasaje es esta: *la palabra ha ocupado el puesto de la concepción*; en términos de Rancière: se ha puesto al lenguaje por sobre la representación.

Esta misma concepción de la condición y la producción de la poesía es la que está en la base de sus críticas a Rubén Darío. Como ejemplo, puede citarse el comentario que le merecen las metáforas del poeta. Además de la teoría de Rancière, aquí cabría sumar las consideraciones de Roland Barthes acerca de la poesía moderna, como una forma que se opone a la poesía clásica, en cuanto no es una manera de decir diferente, ornamentada:

[...] las pretendidas relaciones entre el pensamiento y el lenguaje se invierten; en el arte clásico, un pensamiento ya formado engendra una palabra que lo ‘expresa’ y lo ‘traduce’. El pensamiento clásico es sin duración, la poesía clásica solo posee la necesaria para su disposición técnica. Por lo contrario, en la poética moderna, las

¹⁸⁰ Esa frase de Calandrelli se encuentra se encuentra en un artículo sobre Lugones: “Es el culto de la frase y la expresión independientemente del concepto: la adoración de la palabra como palabra que debe deslumbrar, atormentando la sintaxis y el sentido común, sin cuidarse de si ella expresa una idea, un pensamiento, un concepto digno de las facultades superiores de nuestra especie” (*La Prensa*, 12 de mayo de 1905: 4). Solo a modo de ejemplo, citemos pasajes de Nordau y de Guyau vinculados con este punto. Nordau: “[Los simbolistas] No pueden emplear palabras precisas de significación clara, porque no encuentran en su propia conciencia apercepciones claramente dibujadas y unívocas que puedan ser comprendidas dentro de semejantes palabras; escogen por consiguiente palabras vagas interpretables a capricho, porque responden mejor a sus apercepciones que son de la misma naturaleza” (1902 [1893]: 184). Guyau: “La obsesión de la palabra. En la irregularidad del curso de las ideas se levanta aislada una palabra, llamando por completo la atención de los trastornados aparte de su sentido. La prueba de la impotencia de espíritu, es precisamente esta potencia de la palabra, de la palabra que choca por su sonoridad, no por el encadenamiento y la coordinación con las ideas” (1902 [1889]: 475). Los artículos del Dr. Moorne publicados en *La Revista Literaria*, mencionados más arriba, también comparten este clima de ideas; de hecho, cita en una ocasión a Nordau: “[...] es tal y tan grande el desequilibrio cerebral de algunos seres, o es tan grande su mala educación literaria –como dice Max Nordau– que a nadie deben extrañar esas pirotecnias literarias [...]” (*La Revista Literaria*, año 1, n° 22, 30 de julio de 1896: 348).

palabras producen una suerte de continuo formal del que emana poco a poco una densidad intelectual o sentimental imposible sin ellas; la palabra es entonces el tiempo denso de una gestación más espiritual, durante la cual el ‘pensamiento’ es preparado, instalado poco a poco en el azar de las palabras. Esta suerte verbal, de la que caerá el fruto maduro de una significación, supone entonces un tiempo poético que ya no es el de una ‘fabricación’, sino el de una aventura posible, el encuentro de un signo y de una intención (Barthes, 2003: 48-49).

Aquí está el núcleo del desajuste, del malentendido constitutivo que parece haber entre Calandrelli y los modernistas. Calandrelli falla siempre al leer las metáforas darianas porque las lee como expresión embellecida de algo que –piensa el crítico– debería poder traducirse a términos más claros. Un ejemplo:

[...] el poeta se empeña en hablar él solo, sin haber concebido bien la idea, dejando que toda la magia de la poesía se desvanezca [...]

Léase esta [figura]: “Ir al sol por la escala luminosa de un rayo”.

Aparte la ausencia completa de armonía del verso, dudamos que haya quien alcance a concebir cómo se pueda subir al sol por la escala de un rayo.

La figura, el tropo, son tanto más poéticos, cuanto mayormente sensibilizan las ideas que contienen. La idea abstracta de *subir*, en este caso, no solamente está lejos de ser sensibilizada, sino que se ha vuelto más difícil aún, por la imposibilidad de concebir una escala formada por un rayo (Calandrelli, 1910: 24-25; cursivas del original).

Los ejemplos de esta operación fallida de buscar traducir una forma en otra, de valorar un tipo de poesía con parámetros que no le corresponden, podrían multiplicarse¹⁸¹. Citemos un pasaje de los artículos contra Lugones publicados en *La Prensa*, que sirve también para evidenciar que, a diferencia de la opinión de algunos autores (Mas y Pi, 1911: 44; Capdevila 1973: 203), el abordaje de Calandrelli en 1905 no constituyó una

¹⁸¹ En los artículos escritos sobre Lugones de 1905, Calandrelli abunda en la ridiculización de las metáforas *lugoneñas* –para utilizar el adjetivo utilizado por el crítico–, tomándolas literalmente, en un juego paródico que pretende ser provocador y resulta ingenuo. A partir de los versos “Él [el poeta] tiene su cabeza junto a Dios, como todos, / Pero su carne es fruto de los cósmicos lodos”, Calandrelli escribe: “Esto no va bien. Si el poeta ha de colocar la cabeza junto a Dios, es necesario que se lave el resto del cuerpo, pues Dios no ha de permitir que se le acerque un poeta que tenga lodos cósmicos en las carnes, es decir, que tenga el cuerpo embarrado. Dios, ante todo, cuida mucho de su higiene” (*La Prensa*, 1 de mayo de 1905: 3). En algunos casos, se diría incluso que Calandrelli se muestra, fuera de toda parodia, incapaz de reconocer la naturaleza tropológica de la poesía, como en la falta de competencia para aceptar una hipálage. Este caso se encuentra a propósito de dos versos del soneto sobre el “León cautivo”: “Sobrelleva la *aleve* clausura de las rejas / En el ocio reumático de sus garras ya viejas.”. Apunta Calandrelli: “[...] no es *reumático* el tiempo que pasa entre rejas, sino que el reumatismo está clavado en las articulaciones de las garras” (*La Prensa*, 26 de junio de 1905: 3; cursivas del original).

excepción, sino una continuidad respecto al empleado en su campaña de fines de siglo. Se refiere al poema “León cautivo”¹⁸²:

El soneto [...] se reduce a lo siguiente:

1r cuarteto—El león sobrelleva la clausura: es reumático y teme el lumbago;

2o cuarteto—Su sangre africana le hace fruncir las cejas y la vertical humana le ennoblece el rostro;

1r terceto—Es la hora en que las gacelas van al vado;

2o terceto—La fiera siente un influjo de destino y en sus ojos se hastía una *desilusión* de imperios.

En forma más breve:

1o El león sobrelleva la clausura por estar enfermo;

2o Quiere enfurecerse y no puede;

3o Las gacelas van al vado;

4º El león recuerda sus proezas contra tales antílopes y se fastidia.

Bien ponderado, el pensamiento lugoneño no puede ser ni más pobre ni más antipoético.

Ante todo, el león que no puede moverse por tener las patas inmovilizadas por el reumatismo y estar bajo la presión del lumbago, no comete una hazaña al *sobrellevar la clausura* de las rejas. Si estuviera libre, se moriría indefectiblemente, desde que no podría procurarse el alimento, oprimido por la enfermedad que lo mantiene inmóvil. De manera que debe a la suerte de *ser cautivo* la prolongación de la vida, por tener ya asegurada su alimentación. Debía, pues, el soneto, titularse *León enfermo* y no *León cautivo*, pues en la condición en que se halla, tan cautivo es entre rejas como lo sería en la amplia libertad de una floresta (*La Prensa*, 26 de junio de 1905: 4; cursivas del original).

Como se observa, para Calandrelli, todos estos poemas fallan –no solo pero sí especialmente– por las ideas (o por la falta de ideas). A veces puede incluso reconocer algún valor en la forma del verso, “cincelado con esmero, terso, pulido, brillante”, como llegó a afirmar sobre una composición de Leopoldo Díaz, aunque siempre aclarando que “solo ello no constituye el poema” (Calandrelli, 1910: 14-15). En una ocasión lo dirá explícitamente: “Lo decadente [...] no consiste en la frase, sino en la idea”. Y agregaba, en este folletín titulado “Nuestros futuros artistas”: un poema es decadente si es “un

¹⁸² “León cautivo”: “Grave en la decadencia de su prez soberana, / Sobrelleva la aleve clausura de las rejas, / Y en el ocio reumático de sus garras ya viejas / La ignominia de un sordo lumbago lo amilana. // Mas a veces el ímpetu de su sangre africana, / Repliega un arrogante fruncimiento de cejas, / Y entre el huracanado tumulto de guedejas / Ennoblece su rostro la vertical humana. // Es la hora en que hacia el vado, con nerviosas cautelas, / Desciende el azorado trote de las gacelas. / Bajo la tiranía de atávicos misterios, // La fiera siente un lúgubre influjo de destino, // Y en el oro nictálope de su ojo mortecino / Se hastía una magnánima desilusión de imperios” (Lugones, 1905b: 173-174). En el folletín de Calandrelli, se perciben algunas erratas: “le amilana” por “lo amilana” (cuarto verso); “vista” en lugar de “rostro” (octavo verso) (*La Prensa*, 26 de junio de 1905: 4).

mosaico de frases”, [...] un mosaico sin meollo, sin substancia, sin fondo, sin ideas” (*El Nacional*, domingo 10/lunes 11 de septiembre de 1899).

De ahí su forma de entender la poesía del autor de *Prosas profanas*. Es elocuente sobre todo un artículo titulado “Manera de poetizar de Darío”, en que sostiene que el poeta, más que por inspiración, escribía siguiendo un procedimiento “mecánico”, que haría que cualquiera, obedeciendo ese método, pudiera escribir composiciones semejantes (1910: 41). El mismo Calandrelli, unas páginas más adelante, para concluir el artículo, improvisaría una composición para buscar probar su tesis: “[...] no me es difícil componer a vuelapluma un ‘poema’ *a freddo*, del género que se estila por Rubén Darío y sus apóstoles. El tema me es del todo indiferente”¹⁸³ (1910: 54-55; cursivas del original).

Este cierre del artículo sobre la manera de componer de Darío interesa, entre otros motivos, para destacar el tono burlón, desenfadado, satírico. Otro ejemplo de este tono lo constituyen los folletines en que Calandrelli inventa cartas de lector de un padre que habría tenido la desgracia de tener un hijo poeta, cuyos versos transcribe (*El Nacional*, domingo 4/lunes5; domingo 11/lunes 12 de diciembre de 1898; domingo 8/lunes 9 de enero de 1899).

Pero aquella última frase (“El tema me es del todo indiferente”) nos interesa especialmente, puesto que nos permite volver a vincular el desajuste entre la crítica de Calandrelli y la literatura de los modernistas a partir de las reflexiones de Rancière. La representación está en la base de la concepción estética de Calandrelli, y el crítico advierte que esta poesía no hace del tema su razón de ser. Los modernistas parten de otra concepción estética, precisamente. Recordemos que, para Rancière, el “libro sobre nada” de Gustave Flaubert, es lo que vuelve al novelista una figura clave en la absolutización de la literatura (Rancière, 2009: 137-138), un proceso que, en América Latina, los modernistas comenzaban a ensayar.

Para el propio Calandrelli la decadencia de los decadentes no era, sin embargo, novedosa. Más que una nueva concepción de la literatura, se produciría más bien una reiteración de rasgos que ya habrían aparecido en la historia. Lo nuevo no sería sino viejo, aunque tampoco lo nuevo sería una reiteración exacta de lo pasado; y tampoco lo pasado

¹⁸³ En sus artículos publicados en 1905 en *La Prensa*, Calandrelli insistirá con este argumento, escribiendo versos con el objeto de parodiar los de Lugones.

sería exactamente como Calandrelli quiere traerlo al presente. Se trata de una interpretación del crítico que, como se observa, no está libre de tensiones¹⁸⁴.

Convendría comenzar señalando que Calandrelli sostiene en un artículo sobre el tema (“Ciencias, letras y decadencia”) que en Argentina no podría hablarse en rigor de decadencia, puesto que tal proceso supone una instancia previa de perfección que no podría haberse realizado dada la corta vida de las naciones americanas. La literatura argentina estaría fundada “en columnas importadas del exterior”, ya sea porque “los viejos, por no tener en su casa los medios indispensables para ilustrarse, tuvieron que apelar a la importación de ideas”, ya sea porque “los jóvenes, por carecer de la voluntad de encorvarse sobre el libro, hallan más cómodo parodiar lo ajeno” (1910: 142)¹⁸⁵.

Sin embargo, pese a la ausencia de una previa perfección, sí cabía temer –para el crítico– la caída de la literatura argentina en una “muerte precoz” (1910:144). Calandrelli ilustra su idea con la historia de literatura italiana, a partir de la cual busca destacar “los puntos de contacto existentes entre la escuela que hoy se da el epíteto de *nueva* y la del siglo XVI” (1910: 146; cursiva del original). Esos supuestos puntos en común quedan de relieve en la siguiente cita:

Apareció Marini, el artista de aquel mundo de la arcadia, de la vocinglería tumultuosa de las frases, del lenguaje rebuscado, relamido, hueco, retumbante, sonoro, todo escoria, todo exterioridad relumbrosa, todo armonía musical de las palabras.

Y la palabra perdió su naturaleza de idea sensibilizada, de forma y semblanza de lo ideal, convirtiéndose en sonido, en música, en ondulación vaga y vaporosa de vocales y consonantes.

Aparecieron “los decadentes” (1910: 145).

El modelo más curioso de esta historia de la literatura es, sin embargo, otro. La escritura característica de los decadentes sería reconocible en la literatura que constituye la especialidad de Calandrelli (la literatura griega clásica) y, llamativamente, con un signo

¹⁸⁴ Calandrelli no ofrece una exposición sistemática de estas ideas; aquí ensayamos una articulación de lo que puede leerse en distintos folletines.

¹⁸⁵ No obstante, en otra ocasión en que no se preocupa por el sentido preciso de la palabra, Calandrelli sí utiliza el término “decadencia” para dar cuenta de los cambios en las generaciones argentinas: “A medida que el tiempo ha ido extinguiendo vidas preciosas, la intelectualidad ha entrado en un camino de decadencia muy acentuada. / Pocos restos quedan hoy de aquella brillante pléyade de jóvenes formados en la escuela severa del patriotismo y de la labor intelectual de los Vicente F. López, Domingo F. Sarmiento, Vélez Sarsfield, Rawson, Frías, B. Mitre, Juan M. Gutiérrez, Alberdi, etc.” (*El Nacional*, domingo 23/lunes 24 de abril de 1899). También en otro artículo se referirá a las mayores virtudes de las generaciones previas a la del momento en que escribe, incluyendo la de “Pedro Goyena, J. Manuel Estrada, Lucio V. López, Ricardo Gutiérrez, Aristóbulo del Valle, etc.” (*El Nacional*, domingo 6/lunes 7 de agosto de 1899).

positivo. En “La gota del agua”, traduce un texto de Calímaco, que –afirma– es inédito¹⁸⁶, y con el que busca mostrar a sus lectores “que lo que hoy se llama *nuevo* por los decadentes, es más antiguo que la existencia del poeta helénico” (1910: 130; cursivas del original). Se trata del relato de la vida de una gota de agua, en primera persona, que, según el crítico, tiene una “‘urdidura y expresión decadente’, pero llena de novedad, delicadeza, ternura y preciosa por su concepción y por sus frases de un brillo sin rival” (1910: 138). Pero no es solo esto último lo que sorprende –que el escritor griego tenga virtudes junto con deméritos–, sino que Calandrelli en realidad se propone, con su traducción, enmendar el estilo de Calímaco, justamente por presentar las cualidades que tanto criticaba en Leopoldo Díaz o en Rubén Darío:

[...] me he esmerado en penetrar el sentido del autor, difícil de suyo y lleno de obscuridades [...], y en expresar las ideas íntimas del autor en forma fácil y sencilla y con toda la claridad necesaria para que el lector no esté obligado a devanarse los sesos para entrar en el pensamiento a veces nebuloso del poeta griego.

La claridad sobre todo, porque creo que la mejor virtud de un escritor es la de presentar al lector en forma casi tangible el pensamiento, vistiéndolo de un lenguaje transparente, como una hoja de cristal (1910: 131-132).

Como se observa, aquello que era objeto para la mayor condena en los decadentes del siglo XIX es al parecer disculpable en el decadente griego.

Más allá de la formulación programática que hemos citado, la vinculación entre unos y otros decadentes podría hacerse atendiendo a formulaciones específicas, a metáforas particulares. Pensamos en aquel verso de Darío que Calandrelli había señalado como absolutamente fallido, por su incapacidad para sensibilizar la idea (“Ir al sol por la escala luminosa de un rayo”), y este otro pasaje de Calímaco traducido por Calandrelli, que resultan sugestivamente similares:

Y liviana como un alma, subía lentamente por las *escalas luminosas del aire*, columpiándome a veces entre dos suspiros de la mañana, que se encontraban y chocaban y elevándome repentinamente otras en alas de un aura fresca que subía a mi lado a las regiones puras que surcaba el carro majestuoso de Febo (1910: 134; cursivas añadidas).

Existe otro folletín de Calandrelli que podría servir de explicación para esta distinta valoración de escrituras decadentistas. En “El nuevo arte, la nueva literatura”,

¹⁸⁶ Según Calandrelli, se trata de una copia que sacó en 1870, en Italia, de un manuscrito luego perdido que poseía su colega el Dr. Nicolás Palli (Calandrelli, 1910: 129-130).

establece una distinción entre la poesía de los antiguos y la de los modernos en los siguientes términos:

La poesía ha dado en divinizar la forma, en cambiar el elemento sensible por la idea, en confundir la naturaleza que es medio de expresión de los ideales, materia que representa lo absoluto, sensible que manifiesta lo inteligible, semblanza, apariencia de la idea, con la idea misma que brilla ante la inteligencia, ante la razón, ante la mente: ha dado en confundir el principio con la materia que lo encarna y manifiesta.

Para los antiguos poetas, era este el fin de la poesía, el más alto grado de perfección. El aire, el cielo, el agua, el sol, la luna, los ríos, los montes... eran dioses, eran el ideal, eran lo divino: para nosotros son manifestaciones de ideas, son medios para expresar nuestros ideales. [...]

Elevar himnos al crepúsculo, a Diana cazadora, al río de plata que serpentea por la pradera esmaltada de margaritas, al sol que revienta en una cascada de oro, raja las tinieblas y lanza a lo azul del cielo una nube de pétalos de rosas... es sencillamente *infantil* y, desde otro aspecto, una traición a la musa moderna, un crimen de lesa humanidad (1910: 122-123; cursivas añadidas).

Aquí el problema de la relación entre las ideas y su manifestación sensible se plantea en relación con el modo en que los antiguos y los decadentes (modernos que traicionarían la musa moderna) conciben los elementos de la naturaleza (aire, cielo, agua, sol, luna, ríos, montes). Para Calandrelli, a fines del siglo XIX solo existía la posibilidad de que fueran símbolos, claramente identificables y traducibles, como en las Bellas Letras para Rancière o en la poesía clásica para Barthes. Por el contrario, lo que Rancière llama Literatura y Barthes poesía moderna, solo podía ser, para Calandrelli, algo propio de una “imaginación enfermiza” –como vimos más arriba–, o algo “infantil” –como vemos ahora–.

3.5. El (des)interés de Martín García Mérou

Martín García Mérou no suele ser mencionado en relación con el modernismo. La razón es que no publicó siquiera un artículo sobre el tema. Incluirlo aquí no es, sin embargo, un contrasentido. Si no escribió un texto específico, no dejó de referirse al modernismo en textos dedicados a otros objetos o en cartas personales, y esos fragmentos, si no constituyen un análisis articulado, podemos considerarlos como retazos de un discurso crítico, significativos, para nosotros, en dos sentidos. Como hemos estado observando, Martín García Mérou fue uno de los críticos más importantes del período estudiado y, por tanto, aunque sus opiniones respecto de este tema no fueran de las más resonantes, merecen una consideración que permita comprender más cabalmente su lugar

en el proceso de emergencia de la crítica literaria argentina. Por otro lado, aunque sus opiniones sobre el modernismo sean fragmentarias –o quizá por eso mismo–, es posible advertir en ellas el modo en que determinados argumentos –a favor o en contra del modernismo y sus figuras– circulaban en el discurso crítico de la época.

Las únicas páginas que García Mérou publicó con opiniones sobre el modernismo se encuentran en el capítulo XXIV de *El Brasil intelectual* (1900). Allí, a propósito de un comentario de un libro de Araripe Junior, *O Movimento de 1893*, García Mérou introduce su juicio sobre “el movimiento decadente”. Lo primero que llama la atención es el lugar en que se posiciona el crítico, exactamente opuesto al que apelaba Groussac. Mientras que Groussac se definía como alguien que no dejaba pasar ninguna novedad intelectual, por más que fuera contraria a su visión de las cosas, García Mérou en este caso reconoce su escasa frecuentación de la clase de literatura de los autores comentados:

[...] el movimiento decadente no me inspira ni curiosidad ni simpatía. Lector infatigable en mi adolescencia de los románticos franceses, devorador de bibliotecas literarias enteras, como me jacto de haber sido, es lo cierto que no he llegado a leer a ninguno de los simbolistas y delicuescentes contemporáneos, que los conozco de oídas y sobre todo por el juicio de Lemaître sobre Verlaine y por alguno que otro artículo de Rubén Darío –un escritor de verdadero talento literario– a quien su “ecuación personal” basta para distinguirlo y darle un puesto aparte entre los insulsos imitadores de las extravagancias nefelibatas.

Muy lejos estoy de jactarme de esta ignorancia *voulue* y carezco de la autoridad suficiente, hasta en el medio reducido de nuestra vida intelectual, para que esta confesión sea otra cosa que la expresión ingenua de las circunstancias que me impiden dar un juicio cualquiera sobre aquella parte del *Movimiento de 1893*. Para ser enteramente franco, confieso que alguna vez he tenido tentaciones de recorrer las obras de los maestros del género; pero casi siempre me ha detenido la reflexión de que podría emplear mi tiempo con más placer y provecho, volviendo a las obras consagradas del pasado. Por otra parte, por insaciable que sea la curiosidad del espíritu, la producción intelectual moderna es de tal manera considerable que ella hace imposible para los simples diletantes toda aspiración a penetrar a fondo en las corrientes científicas y literarias que agitan a nuestro tiempo. La selección se impone, de una manera implacable (García Mérou, 1900: 255-256).

A pesar de esta ignorancia confesada, por más que aparente admitir que su opinión quedaría “forzosamente desautorizada” por no poder “sentir” lo que era “incapaz de comprender” (1900: 257), el crítico no dejaba de tener una posición tomada. De hecho, pese a lo dicho, hace juicios de valor completamente decididos. Así, habla, respecto de los poetas que analiza Araripe Junior, de una “*intoxicación* de parnasianismo, de simbolismo y de decadentismo” (1900: 252; cursivas añadidas), es decir, utiliza un

término que recuerda otros utilizados por Groussac o Calandrelli, propios de un campo léxico ligado al ámbito médico-biológico. También se refiere a la “influencia tiránica, opresora, del espíritu literario francés” (1900: 255), como lo habían hecho otros críticos del modernismo, aunque en su caso sin temor de enfrentar la contradicción que supone reconocer luego su voracidad como lector del romanticismo francés, algo que, en *Recuerdos literarios*, ya había formulado de manera categórica: “Estábamos dominados por la influencia europea” (1973 [1891]: 171). Por último, García Mérou enjuicia las poesías de un poeta determinado, Cruz e Souza:

No ha sido una impresión de horror, de sublevación, de rebelión íntima. Ha sido un tenaz cansancio, como el que produce un *radotage* que se escucha con la mente perdida en divagaciones, un invencible fastidio ante ese palabrerío infatigable, esa verborragia de vocablos sin sentido, esa afectación de una originalidad que consiste en encontrar que en la boca “sulfurina” de la amada “hay músicas, hay cánticos, hay vinos” o en pedir al Sol “que los *monigotes* no puedan grotescamente, chatos y rombos, con *grimaces* y gestos innobles, imperar sobre él”. Es de esperar que el Sol habrá tomado en cuenta la solicitud del simbolista brasileiro (García Mérou, 1900: 257; cursivas del original).

Si la forma en que señala lo absurdo de ciertas metáforas puede recordar aquella en que Calandrelli comentaba las metáforas de los poetas por él también llamados decadentes, García Mérou se ubica –en otro sentido– en un lugar diferente al del filólogo italiano. Si el crítico de *El Nacional* sostenía que las dotes de un poeta modernista le producían “efectos de tártaro estibado, de tinturas de ipecacuana, o simplemente de una inyección subcutánea de apomorfina” (*El Nacional*, domingo 26/lunes 27 de febrero de 1899), García Mérou habla de su falta de curiosidad, de cansancio, de fastidio.

Ahora bien, al mismo tiempo que afirma todo lo anterior, García Mérou, como se lee en la cita hecha más arriba, hace una diferencia con Rubén Darío, a quien le reconoce “verdadero talento literario”. Como hacía Groussac, identifica en Darío una condición propia que lo volvía valioso más allá del movimiento en que se insertaba –o del que era figura señera–. De este aprecio por el poeta queda testimonio en algunas cartas personales¹⁸⁷, especialmente en una misiva que le dirigió al propio Darío, con quien trabó relación a través del director de *El Mercurio de América*:

¹⁸⁷ Como un antecedente de la relación entre Darío y García Mérou, recuérdese que el primero había escrito una reseña elogiosa de *Confidencias literarias* en *La Nación* (22 de abril de 1894).

Mi distinguido señor y amigo: tengo con V. una vieja deuda de gratitud, y su amable carta que acaba de entregarme el Sr. Díaz Romero, me proporciona el placer de manifestárselo, pidiéndole disculpas por no haberlo hecho antes. No necesito decirle con cuanto interés y admiración sigo su brillante carrera literaria y cuanto aprecio tengo por su talento tan refinado y exquisito. He dicho al Sr. Romero que deseo vivamente conocer a U. personalmente. Trataré de hacerlo pronto. Hasta entonces, acepte la expresión de mi simpatía y créame suyo muy afmo. (Biblioteca Nacional Digital de Chile).

La carta, posterior a 1900, según los datos de la institución en que se encuentra, sería anterior a 1904, dado que también se conserva una carta de García Mérou, fechada el 14 de marzo de 1904, en que comenta que recibió en Estados Unidos (cumplía entonces funciones diplomáticas) a un artista colombiano que le llegaba “recomendado de París por el escritor Rubén Darío” (Fondo Martín García Mérou, Instituto Bibliográfico “Antonio Zinny”, caja 5, legajo 1904: f. 39). Es decir, para ese año ya estaba entablado el contacto epistolar que la primera carta inauguraba.

Existe otra carta personal, de fecha más temprana (26 de julio de 1892), en que Justo A. Facio, poeta modernista y director de la *Revista de Costa Rica*, celebra los comentarios elogiosos que ha recibido, en una carta anterior de García Mérou, acerca de Darío:

Celebro mucho conocer la opinión que de Rubén Darío tiene Ud. Ella me confirma en la idea de que estamos los centroamericanos justamente orgullosos de nuestro gran poeta. Voy a tomarme la libertad de citar las palabras de Ud. acerca de Darío en una de las notas que acostumbro [...] ¹⁸⁸ a la *Revista*. Tenga Ud. la bondad de disimular la indiscreción (Fondo Martín García Mérou, Instituto Bibliográfico “Antonio Zinny”, caja 2, legajo 1890-1893: ff. 83-84).

Esta y otras cartas con Facio son interesantes por varios motivos. Dejan ver el juicio positivo de García Mérou sobre Darío, y lo muestran también como lector de la publicación dirigida por Facio, quien le envía algunos números. Facio muestra además que la simpatía, el diálogo alcanzaba también a la propia condición de poeta de García Mérou (en la que se había destacado en la década anterior). Facio llega a decirle que su poesía “tiene el nervio y a la vez la gracia de la escuela modernista” (28 de febrero de 1892; Fondo Martín García Mérou, Instituto Bibliográfico “Antonio Zinny”, caja 2, legajo 1890-1893: f. 67).

¹⁸⁸ Ilegible.

Julián del Casal no filiará la poesía de García Mérou con la nueva escuela, pero sí se pone epistolarmente en contacto con él –a través del cubano Manuel de la Cruz– y elogia muy encarecidamente las “magníficas” poesías del argentino, de quien se declara “apasionadísimo admirador”. Del Casal le envía su retrato, números de *La Habana Literaria*, y refiere el interés que García Mérou le había manifestado de escribir acerca de sus versos (21 de julio de 1892; Fondo Martín García Mérou, Instituto Bibliográfico “Antonio Zinny”, caja 2, legajo 1890-1893: ff. 80, 82).

En definitiva, esta correspondencia personal muestra a un García Mérou en contacto con autores y con publicaciones centrales del modernismo latinoamericano. Lo muestra cercano a estos escritores no solo como crítico, sino también como poeta. Se trata de una imagen que tensiona aquella que el propio García Mérou diseñaba de sí mismo en *El Brasil intelectual*.

Para él, el modernismo no constituyó un tema central de su obra crítica, como sí lo fue el armado de redes latinoamericanas (no modernistas) en *Impresiones* (1884), en *Recuerdos literarios* [1891], en *Confidencias literarias* (1894) y en *El Brasil intelectual* (1900), o su lectura de la generación romántica, en *Juan Bautista Alberdi (ensayo crítico)* (1890), en *Ensayo sobre Echeverría* (1894) y en los capítulos del libro sobre Sarmiento¹⁸⁹. Habría que decir, también, casi lo opuesto, es decir, que no le resultó ajeno, como no podía ser de otro modo, habiendo marcado, el modernismo, no solo un capítulo de la historia de la literatura, sino de la historia de la crítica en Argentina.

¹⁸⁹ Trabajaremos con estas lecturas de la generación romántica en el capítulo 5.

Capítulo 4. Criollismo, gauchesca y crítica

En este capítulo nos proponemos analizar, más que el modo en que la crítica de la época leyó ciertos discursos, la forma en que esa misma crítica los conformó, los conceptualizó, la forma en que jerarquizó autores, temas, personajes, modos de circulación, lectores, (sub)géneros. Para la organización del material, hemos distinguido dos bloques, el primero vinculado con el llamado criollismo y el segundo con la llamada gauchesca, aunque no se trata en ningún caso de bloques estancos, claramente diferenciados entre sí; más bien, la posible distinción –según distintos criterios– entre los textos que quedan englobados bajo una y otra denominación es una problemática que se plantea en las mismas aproximaciones de la crítica del período que nos interesa estudiar, y, por tanto, una dimensión que atraviesa también la articulación de apartados. Como ha mostrado Adolfo Prieto (2006), los circuitos de producción, circulación y consumo popular y culto estuvieron –en el mismo momento en que, en virtud de la expansión y diversificación del público lector, se reconocieron como circuitos distintos– profunda y diversamente vinculados. En las páginas que siguen procuraremos atender a esos distintos cruces a partir de un eje, el de la emergente crítica literaria, que entonces tendió a reconocerse casi exclusivamente en el calificativo de culta.

4.1. El criollismo (popular) y la crítica (culto)

4.1.1. La crítica policial: de Martín García Mérou a Ernesto Quesada

El criollismo, como “conjunto de textos de circulación masiva entre 1880 y 1920, que se autodesignaban criollos”, incluye, entre otras formas discursivas, el llamado moreirismo, es decir, “el conjunto de textos que sobre el modelo del folletín de Eduardo Gutiérrez repetirán sus procedimientos, tratando de continuar sus líneas argumentales” (Rubione, 2006b: 94, 84)¹⁹⁰. Las historias de matrones no eran las únicas, entonces, que proponía el criollismo (Adamovsky, 2019: 36) y es, en este sentido, una reducción hablar de criollismo cuando en ocasiones no se habla sino de moreirismo. Pero esto se explica por el lugar central que ocuparon las historias como *Juan Moreira* en el universo criollista en general, y por el lugar destacadísimo que ocuparon dentro del criollismo para la mirada

¹⁹⁰ Para una discusión de los alcances de los términos “criollismo”, “moreirismo”, “gauchesca”, “nativismo” y “tradicionalismo”, véase Rubione (2006b).

de la crítica literaria del período. A tal punto para la crítica del momento el moreirismo fue el eje central de sus intervenciones sobre estas producciones populares que “moreirismo” fue también, como ha señalado Rubione,

una categoría teórica desvalorizadora, iniciada por García Mérou mediante un discurso argumentativo ético-jurídico-político que denunciara ante sus compatriotas contemporáneos –sobre un horizonte de flujo inmigratorio creciente–, un peligro de consecuencias sociales graves (Rubione, 2006b: 84).

Aquí nos interesa leer esa categoría, seguirla hasta la formulación de Ernesto Quesada, que es quien la formuló de una manera más tajante y la desarrolló más extensamente. No es el último, pues perdura más allá. Se trata de una categoría que marca una tendencia, que resume buena parte de las operaciones que la crítica llevó a cabo primero sobre las novelas de Gutiérrez y, luego, sobre las obras teatrales basadas en aquel modelo.

En las últimas décadas del siglo XIX, la élite no se vinculó con la literatura popular de una única manera. Como explica Adolfo Prieto, la “fascinación” y la “perplejidad”, la “exaltación” y la “condena”, sin excluirse necesariamente, formaron parte de esas distintas percepciones (2006: 157). Sin embargo, cuando se revisa en particular la crítica literaria del período, lo que se observa en general es más bien la misma condena. En este sentido, Jorge Rivera señaló que el fallo de la crítica culta frente a los folletines de Eduardo Gutiérrez se caracterizó por continuar la visión condenatoria que Martín García Mérou había desarrollado en su artículo “Los dramas policiales” (Rivera, 1967: 29; véase también 1980: 224-225); y, por su parte, Alfredo Rubione sostuvo que, si la gauchesca de Hidalgo y Hernández no tuvo que esperar al Centenario para ser valorada, aquello que el siglo XIX realmente no toleró fue el moreirismo (2006b: 85). Recientemente, también Carlos Hernán Sosa ha hablado de una “actitud generalizada de descrédito, cuando no de abierto rechazo, que sostuvieron escritores y críticos hacia la literatura de Gutiérrez (2020: 18, nota 2)¹⁹¹.

Más allá del juego terminológico que implica hablar de “crítica policial” frente a la denominación de los folletines de Gutiérrez (“dramas policiales”), utilizamos aquí ese vocabulario en la medida que remite a las dimensiones señaladas por Rubione respecto del uso que la crítica hacía de la categoría de moreirismo (“discurso argumentativo ético-jurídico-político”). Esa categoría respondía, en definitiva, a la concepción de la crítica

¹⁹¹ Más adelante tendremos ocasión de analizar voces críticas que se distinguieron dentro de ese panorama; por el momento nos interesa dar cuenta de la visión preponderante.

como administradora de justicia, que –como hemos indicado en el capítulo 1– ha podido ser ilustrada por Aníbal Latino comparándola precisamente con la “policía” (1984 [1886]: 98).

Sobre “Los dramas policiales”, el artículo de García Mérou publicado el 23 de febrero de 1881 en *La Tribuna Nacional*, luego incluido en la serie de “La novela en el Plata” (en *Libros y autores*, 1886), hemos hablado ya en el capítulo 2, cuando lo leímos en función de las operaciones en torno al naturalismo que el crítico lleva adelante en ese conjunto de interpretaciones sobre la novela nacional. Nos hemos preocupado, ante todo, en mostrar que las operaciones de lectura con que García Mérou condenaba los folletines de Gutiérrez eran similares a aquellas que los detractores del naturalismo implementaban para denostar las novelas de Émile Zola. Por ejemplo, el señalamiento de que el escritor parece más el “cómplice” de los personajes que su “fiscal” (García Mérou, 1886: 21), es decir, el señalamiento de la necesidad de un narrador que condenara de la manera más explícita posible a los personajes reprobables y que buscara, de ese modo, controlar la interpretación de unos hechos que, de otra manera, podrían resultar demasiado vívidos y sugestivos para la imaginación de un lector popular o poco entrenado. Los “dramas policiales” de Gutiérrez eran, entonces, para García Mérou, sin matices, “la epopeya del robo y del asesinato” (1886: 16).

Y esto nos lleva a una frase que resulta crucial: “Las obras del autor de *Juan Moreira* deben ser para todos sus lectores un objeto de curiosidad y temor” (1886: 14)¹⁹². ¿Para todos sus lectores? En esa frase, el crítico, en rigor, no resume la actitud que caracteriza –o debería caracterizar– a “todos” los lectores. No están incluidos allí los de las “clases bajas de la sociedad”, esos “changadores” a los que los folletines de Gutiérrez deleitaban (1886: 18), sino solo aquellos entre los cuales se reconocía el propio García Mérou. Podría acaso decirse que, con esa expresión, el crítico no hacía sino mostrar cuáles eran en rigor los únicos lectores legitimados. Para esos lectores “sanos” (para decirlo como también lo dice García Mérou a partir de una cita de Mad. De Sevigné [1886: 18]), los dramas policiales fueron, en efecto, precisamente eso que García Mérou decía que debían ser.

¹⁹² En la versión original, publicada el 23 de febrero de 1881 en *La Tribuna Nacional*, la frase era diferente. No eran las obras, sino “la cabeza del autor” de *Juan Moreira* la que debía ser, para los lectores, “un objeto de curiosidad y temor”. La referencia directa al autor no fue suprimida del todo en la versión de 1886, dado que García Mérou conservó oraciones como la siguiente: “El hombre que ha escrito *El Jorobado*, *Juan Cuello*, *El Tigre del Quequén*, debe llevar a todos los condenados del Dante, bullendo bajo la débil cubierta de su cráneo” (1886: 14).

Que despertaron “curiosidad y temor” puede comprobarse en multitud de testimonios, como en las reseñas del *Anuario Bibliográfico Argentino*, o de Luis Berisso en *El Mercurio de América*, entre muchos otros casos¹⁹³. Sin embargo, esos dos términos definen con particular precisión la manera en que Ernesto Quesada se aproxima a toda esa producción en su decisivo ensayo de 1902, *El “criollismo” en la literatura argentina*, publicado originalmente en dos partes, en la revista *Estudios* (año 1, t. 3). Se trata de un trabajo que debe ser pensado en relación con un libro anterior de Quesada, *El problema del idioma nacional*, de 1900¹⁹⁴. Si en uno se enfoca en la literatura y en el otro en el idioma, para el autor constituyen aspectos íntimamente vinculados, al punto de resultar dos formas de observar el mismo fenómeno¹⁹⁵; esta identidad se da, ante todo, porque, en Quesada, la preocupación es siempre la que se tiene ante un problema social¹⁹⁶.

El ensayo está escrito a propósito de la publicación de *Nostalgia*, de Francisco Soto y Calvo. Eso da lugar, primero, a toda una lectura de la poesía gauchesca (Hidalgo, Ascasubi, Del Campo, Hernández) que, considerada legítima, verdadera, le sirve a Quesada para censurar la que sería su imitación degradada. Una de las tesis centrales es que, desaparecido el gaucho como actor social, se pierden las condiciones que garantizaban la autenticidad de la literatura que lo tenía como protagonista. El propósito central es, entonces, censurar la “seudogauchesca de suburbio”, es decir, el

¹⁹³ En el *Anuario Bibliográfico de la República Argentina*, se hace el siguiente juicio sobre las novelas de Eduardo Gutiérrez: “No caben dos opiniones sobre estos vulgares folletines: es la literatura más perniciosa y malsana que se ha producido en el país –la única digna, si hubo alguna, del famoso timbre especial con que a indicación de M. de Riancey, la Asamblea Legislativa recargó el porte de los diarios franceses en cuyas páginas figuraba el *monstre roman-feuilleton*” (*Anuario Bibliográfico de la República Argentina*, 1881: 287; cursivas del original).

Por su parte, Luis Berisso afirmaba, en la sección “Letras argentinas”: “*La Australia argentina* [de Roberto J. Payró], abre nuevos rumbos a nuestra literatura naciente. De ese único modo me explico y entiendo el *arte nacional*; y en esta forma lo aplaudo con el mismo entusiasmo con que execro a los Juan Moreiras literarios que desnaturalizan y corrompen nuestro idioma, trasplantando en sus obras ese vocabulario gauchesco que jamás será vehículo de nada bueno y duradero (*El Mercurio de América*, año 1, tomo 2, enero de 1899: 65-66; cursivas del original).

¹⁹⁴ Quesada discute las tesis que Lucien Abeille había vertido en su libro *El idioma nacional de los argentinos*, de 1900. Los argumentos y los contrargumentos proliferan. A veces sorprende la identidad del diagnóstico respecto de la situación en cuanto a la posibilidad de que, dados ciertos factores (fundamentalmente, el de la inmigración), las formas de habla de América siguieran una trayectoria similar a la que hizo derivar, del latín, las lenguas romances. La diferencia es, en esos casos, política: si para Abeille la enseñanza de la lengua debe propiciar la hibridación lingüística, para Quesada se necesita redoblar esfuerzos para resguardar el uso letrado de la lengua castellana.

¹⁹⁵ En *La evolución del idioma nacional*, ensayo que continúa estas reflexiones dos décadas después, Quesada afirma, por ejemplo: “Cuando se examina la evolución del idioma en un país determinado, se investiga a la vez forzosamente un capítulo de su historia literaria, porque es la lengua usada por los buenos escritores, en el libro o el periodismo, lo que caracteriza el lenguaje nacional” (1922: 9).

¹⁹⁶ Por caso: “... no se trata de una mera tendencia literaria, sino de un problema sociológico: de mantener la unidad suprema de la raza en países inundados por inmigración de todas procedencias, que principia por corromper, y concluirá por modificar el idioma nacional y, por ende, el alma misma de la patria” (Quesada, 1900: 19).

“neocriollismo gauchi-cocoliche”, y su lengua, la “jerga gauchi-orillera-cocoliche” (1983 [1902]: 165, 195, 213).

En esas denominaciones, ya es posible advertir que, para Quesada, aquello que pondría en riesgo la “tradición nacional” (1983 [1902]: 230) es el moreirismo, pero también todas las variantes del criollismo popular: el cocoliche, el dialecto orillero, la seudogauchesca. Tiene, como se aprecia, una mirada vasta. A diferencia de la mayoría de los críticos de la época, que, al observar ese circuito de producción literaria, solo escribían sobre el tipo moreiresco, Quesada revela una curiosidad bibliográfica muy amplia sobre el criollismo, curiosidad que, como en la cita de García Mérou, está atravesada por el temor. Si, como argumenta en otras partes de su ensayo, fue fundamentalmente la llegada del inmigrante la que desplazó e hizo desaparecer al gaucho y, de ese modo, se desvanecieron las condiciones en que fructificaba la “verdadera gauchesca” (1983 [1902]: 201), Quesada hace un llamado a las élites a no dejarse desplazar ellas mismas por la influencia literaria del mundo popular, alimentado por la inmigración:

[...] es deber de los cultores de las letras tratar de salvar el lenguaje literario —el cual, precisamente, es el depositario del espíritu de la raza, de su genio mismo—, de la contaminación y corruptela de aquel entrevero de gentes y de idiomas; de ahí que sea menester que, por sobre nuestro cosmopolitismo, se mantenga incólume la tradición nacional, el alma de los que nos dieron patria, el sello genuinamente argentino, la pureza y gallardía de nuestra lengua (1983 [1902]: 228-230).

Se trata de un temor ante una amenaza cierta para el crítico, que lo vive como una invasión¹⁹⁷. Si Quesada, que considera a la gauchesca como nacional, no se le escapa que en rigor es local (como queda claro cuando afirma que, “si se extrema la nota *criolla*, no se trataría de literatura argentina, sino porteña”, puesto que Hidalgo, Ascasubi, Del Campo y Hernández “han escrito en gauchesco porteño”, muy diferente al de otras provincias) [1983: 168; cursivas del original]), se entiende de mejor manera el temor que alimentaba las eventuales pretensiones del criollismo popular:

[...] las jergas usadas en la vida diaria por dichas agrupaciones ¿podrían acaso aspirar a ser consideradas como dignas de expresar la literatura nacional? Cuidado que no se trata de germanías habladas por iniciados o por determinados grupos; sino del habla diaria

¹⁹⁷ Es elocuente la siguiente nota al pie de Quesada: “Podría aplicarse a la confusión de idiomas, fruto inmediato de la inmigración, aquel verso que corrió por todo Buenos Aires en 1807, a raíz de la *invasión* de los ingleses: ‘Desde que en esta ciudad / Se ha dado entrada a extranjeros / Se han perdido las costumbres, / La religión y el sosiego’.” (1983 [1902]: 150, nota 41; cursivas añadidas).

de millares y millares de individuos: una tercera parte del país, por ejemplo, usa a diario el cocoliche; cada una de las demás jerigonzas es hablada por decenas de millares de habitantes, quizá tanto o más que los de origen gaucho. ¿Qué razón habría para considerar, entonces, más *criollo* el gauchesco que el cocoliche? (1983 [1902]: 169-170; cursivas del original).

Puede decirse que la principal operación de lectura que lleva a cabo Quesada es la oposición entre lo verdadero y lo falso, entre lo auténtico y lo inauténtico. Y el neocriollismo es caracterizado por el segundo polo de esa dicotomía. La metáfora elegida es la del disfraz. Solo dos ejemplos:

[...] libros tales –tengo para mí– toman próxima semejanza con los trajes de *disfraz*, colgados de maniqués, que acostumbramos ver por doquier en vísperas de carnaval (1983 [1902]: 110; cursivas añadidas).

[...] Soto y Calvo, en sus versos, no interpreta al gaucho de la pampa argentina: los giros, las ideas, osara decir que son las del seudo-gaucho, del que únicamente tiene de su abolengo argentino la indumentaria exagerada, convertida casi en *disfraz*: es el paisano de cuarenta leguas a la redonda de la ciudad, un paisano semi-pueblera, cuasi-cajetilla, más gringo que criollo... (1983 [1902]: 197; cursivas añadidas)

Frente a ese mundo de simulaciones, Quesada opone el propio. El crítico se define a sí mismo por ser “argentino por los cuatro lados”, por formar parte de “los argentinos de abolengo, los que son criollos por los cuatro costados –pero que no son orilleros, compadritos, o de otras layas análogas–” (1983 [1902]: 177, 162). El peligro es tan grande que no solo Quesada recomienda evitar la nota falsa, sino incluso evitar su apariencia: “No es este el caso de Soto y Calvo”, dice en un pasaje determinado respecto de la posibilidad de que se creyera que el mundo narrado por los textos neocriollistas tuviera aún existencia, “pero hay que evitar hasta la apariencia de que lo sea” (1983 [1902]: 206, nota 66).

Más adelante nos detendremos en las operaciones específicas que Quesada despliega en torno a la poesía gauchesca (la única legítima, para el crítico), pero podemos ya aquí adelantar una consideración acerca del proceder de Quesada y que tiene suma relevancia para dar cuenta del modo en que considera (o el estatuto que otorga a) aquellas obras neocriollistas. Dado que son obras que se caracterizan por su disfraz, son obras artificiales, que es otro modo de decir que son inauténticas. Un ejemplo: “El criollismo literario es hoy [...] una faz artificial de nuestras letras: es un pálido reflejo de una

sombra...” (1983 [1902]: 200)¹⁹⁸. Sin embargo, no siempre en el ensayo la artificialidad aparece connotada negativamente. En una nota al pie, señala que “los dialectos son la forma primitiva y natural del idioma” (1983 [1902]: 212; nota 70) y que, por el contrario, las “lenguas literarias”, como las que él defiende, la de sus propios padres, la de los padres de Soto y Calvo, esa “vieja y hermosa lengua” que en otra página califica de “sin remiendo y sin disfraces” (1983 [1902]: 180), aparece caracterizada con rasgos de artificialidad: “[...] las lenguas literarias son artefactos más o menos intencionales, creados sobre la base de una serie de dialectos, para los cuales representan un medio artificial de unión, tal como lo necesita toda civilización y administración común a vastas regiones” (1983 [1902]: 212; nota 70).

Esta doble apreciación, esta valoración disímil de términos similares, es índice de una actitud o posición más general, que recorre todo el ensayo, y que también se encuentra presente cuando Quesada valora la poesía gauchesca (verdadera) como nacional al mismo tiempo que no deja de reconocer que las obras de Hidalgo, de Ascasubi, de Del Campo y de Hernández pertenecen más bien a una gauchesca porteña. Tiene que ver esta doble posición con lo siguiente: por un lado, Quesada escribe para defender una posición; por el otro, escribe desde un conjunto de herramientas críticas que le permiten hacer distinciones analíticas que, en ocasiones, entran en tensión con aquellos postulados estéticos que defiende. Dicho de otro modo: *El “criollismo” en la literatura argentina* es un ensayo de política cultural escrito desde una incipiente especialización disciplinar.

Esta doble valencia de su aproximación se hace evidente, por ejemplo, en las comillas que aparecen cuando se refiere a Rafael Obligado como “el poeta más ‘argentino’ de su época” (1983 [1902]: 216). Obligado es, para Quesada, la gran figura, aquel sobre el que también ha escrito que es “nuestro poeta nacional por excelencia” (1983 [1902]: 147). Esto quiere decir que, al tiempo que promueve a Obligado como el poeta más representativo de la Nación, Quesada no deja de reconocer –y en esa frase ese reconocimiento está dado por las comillas en “argentino”– que esa caracterización constituye una construcción crítica.

Si Quesada puede moverse en estas direcciones (entre el programa cultural y la especialización disciplinar), es porque se dirige a unos lectores que considera pares –

¹⁹⁸ Otro ejemplo: se pregunta Quesada, sobre Soto y Calvo: “¿Por qué se empeña en alambicar artificiosamente su inspiración, disfrazándola con abalorios y vestimentas que parecen hoy carnavalescas, y tan auténticas como esos condes y marquesas de carnestolendas, en que gustan transformarse nuestros verduleros y mozos de cordel?” (1983 [1902]: 225).

como Soto y Calvo, que pudo haber equivocado el camino, pero que es, al fin y al cabo, un par (1983 [1902]: 194)–, pero de ninguna manera a aquellos otros con los que solo puede existir la verticalidad de la censura (los “neopayadores”) (véase, en especial, 1983 [1902]: 163, nota 47)¹⁹⁹.

4.1.2. La justificación historicista: de Carlos Olivera a Ricardo Rojas

Si primó la condena, al mismo tiempo hubo una justificación que, si seguía reconociendo defectos, marcaba lo que el criollismo aportaba a la historia de la literatura argentina. En rigor, lo que aportaba, ante todo, a la historia del *teatro* argentino (a partir de la representación, en el circo de los Podestá, de *Juan Moreira* como pantomima en 1884 y luego con diálogos a partir de 1886), porque aquellos que le reconocieron un valor histórico al moreirismo se refirieron más bien a su versión teatral que a los propios folletines²⁰⁰.

¹⁹⁹ Con los pares, no deja de haber discusiones, por supuesto, como con Soto y Calvo. Una, particularmente significativa, puesto que se relaciona con los protocolos de la crítica, es la que se verifica con Groussac. A poco de comenzar su ensayo, Quesada se refiere a ciertas “nebulosas ideas filosóficas” que derivan en “esos inexplicables fetiquismos que ensalzan y cuasi divinizan a cualquier espíritu malhumorado, que, imaginándose trasplantado lejos de su medio propicio, todo lo encuentra pésimo y solamente adorable su propia contemplación umbilical, con la fuerza absorbente del faquirismo hindostán” (1983 [1902]: 110-111). La alusión a la figura de Groussac se hará aún más evidente hacia el final del ensayo, cuando, sin nombrarlo, cite –con resentimiento– las palabras con las que lo había retratado el director de *La Biblioteca*, en la sección dedicada a los redactores: “[...] tan sólo un pedante sería bastante osado a decir ‘que produce sin esfuerzo y concibe sin dolor’, queriendo así amenguar el mérito de su obra, sin reflexionar un instante siquiera en lo absurdo que resulta considerar únicamente meritorias a las obras de inteligencias enfermizas, que requieren un esfuerzo extraordinario –algo como una intervención quirúrgica–, para llegar a producir...” (1983 [1902]: 193-194) (el perfil trazado por Groussac puede leerse en *La Biblioteca*, año 2, tomo 8, 1898: 273-274). Esta contraposición entre la propia figura de Quesada y la de Groussac no es total, sin embargo, y se diría que tiende a desaparecer cuando se observan otros pasajes del ensayo. Nos referimos no solo al hecho de que Groussac sea, a pesar de aquellas críticas, un autor valiosamente considerado y citado (1983 [1902]: 218, nota al pie), sino también al hecho de que Quesada, a propósito de Soto y Calvo, no se guarda de ejercer el “arte de injuriar” –según la frase de Borges (2009 [1936])– que caracterizó a Groussac. Así, lejos de aquellas declaraciones que reclamaban para sí “buena fe” y modestia, y un tono informado por la ciencia (1983 [1902]: 111), Quesada escribe dignas frases de aquel. *Nostalgia*, el libro de versos de Soto y Calvo que desencadena la escritura de *El “criollismo”...*, es maliciosamente nombrado como “este prolegómeno de glosario” (1983 [1902]: 176-177). En este mismo sentido, es que podemos leer aquel cuadro del poeta, en París, imaginado por Quesada: “Ante aquellas evocaciones, ante esos conjuros, se nos figura el poeta, encerrado en su misterioso retrete parisiense de la rue de Ranelagh y transformado momentáneamente en un des Essart criollo, vivir la vida de las pampas, *in mente*, aspirar el perfume de los trebolares, gustar del sabroso churrasco, platicar con gauchos y hasta domar potros... merced todo ello al prodigioso poder evocativo de su imaginación inflamada. Es un caso clarísimo de autosugestión” (1983 [1902]: 199).

²⁰⁰ De todos modos, en términos generales, quienes criticaron los folletines hicieron lo mismo con las obras teatrales. Es el caso de García Mérou, quien, en *Recuerdos literarios*, escribió: “Ha pasado una década y el problema insoluble del teatro nacional ha sido resuelto por un payaso con instinto y temperamento de actor, que ha transformado la insulsa pantomima de su circo en una serie de cuadros dramáticos que retratan la vida de un bandido legendario. Como un supremo sarcasmo a la inteligencia y al arte, *Juan Moreira* ha

Podría pensarse que esto fue así porque el fenómeno teatral era incuestionable, evidente. No podía soslayarse, como sí podía llegar a no advertirse el resto de los circuitos del criollismo popular, según se desprende de lo escrito por Miguel Cané en su carta a Quesada a propósito de *El “criollismo”*...:

Acabo de leer con creciente interés y con creciente asombro el estudio de primer orden que ha dedicado V. al “criollismo, en la literatura argentina”. [...] Con creciente asombro, porque me parecía imposible, viviendo en mi tierra, curioso de las cosas del espíritu bajo todas sus formas, que pudiera ignorar de una manera tan absoluta, la existencia de esa literatura “cocoliche” que V. nos revela en toda su frondosidad y en toda su ineptia (en Rubione, 1983 [1902]: 231).

Sobre la representación teatral de *Juan Moreira* y su valor fundacional, es célebre el artículo de Carlos Olivera en que, dada la gran asistencia e interés del público, sentenciaba con precisión que “la semana anterior”, con la pantomima de *Juan Moreira*, había nacido el “*teatro nacional*” (1887: 315; cursivas del original). Y argumentaba:

Se dirá que la concurrencia que gusta de *Juan Moreira* está separada por un abismo de la que gusta de *Otelo* o de *Hugonotes*; no lo negamos; se dirá que la pantomima en cuestión, producto inferior para espectadores inferiores, es simplemente una *guazada*, que no puede jamás representar el gusto de la gente culta de Buenos Aires; tampoco lo negamos. Pero mantenemos que es indiscutible que ella ha llenado las aspiraciones literarias de la multitud; que esta multitud forma parte del público; y que por consiguiente hay que tener en cuenta sus movimientos. Juan Moreira, drama, ha vencido en el teatro a sus competidores, como ha vencido en los folletines a las novelas que han tratado de hacerle concurrencia (Olivera, 1887: 318-319; cursivas del original).

En la cita varios son los aspectos que resultan significativos. En primer lugar, se observa que el reconocimiento de un valor como el de fundar el teatro nacional no implica que se le otorgue valor artístico. En segundo lugar, sobresale en el pasaje la cuestión del público. Es interesante el gesto de Olivera de, pese a considerarla inferior, no dejar a esa parte del público sin atención, puesto que se le reconoce una existencia de hecho. Como en Quesada, también aquí puede reconocerse la curiosidad –que García Mérou consideraba necesaria– sobre este tipo de literatura. Señala Olivera la existencia de un “abismo” entre el “público culto” y la “multitud”, como podía reconocerse también en García Mérou o Quesada; pero en realidad, habría que decir que esa separación tajante

logrado lo que no pudo conseguir Coronado con *La rosa blanca* o *Luz de luna y luz de incendio*” (1973 [1891]: 243-244).

era una operación que estaban llevando adelante estos mismos autores. No porque esa separación no existiera, sino porque existía con límites mucho más porosos, flexibles, de lo que estos críticos estaban dispuestos a aceptar.

Unos pocos años después, durante la década de 1890, a las representaciones del drama de Podestá en el Politeama iría también la clase alta porteña (Rama, 1982: 136; Prieto, 2006: 153). Aquí cabe citar un artículo de Julio Piquet, publicado en el primer número del diario *Tribuna*, el 15 de mayo de 1891. En pleno auge de la representación teatral de *Juan Moreira*, Piquet ve en el gaucho la posibilidad de un signo identitario en el cual los argentinos, en un contexto de creciente inmigración, podrían reconocerse²⁰¹. Pero es en otros aspectos de su texto en los que queremos detenernos; por ejemplo, en el hecho de que, a diferencia de Olivera, valore positivamente su naturaleza artística y señale que el público que asistía a la representación era tan amplio como para incluir a todos los sectores, incluso al más selecto:

Ante todo, dejemos resuelta la cuestión artística. Hace un año que el éxito teatral en el Plata es *Juan Moreira* y todo, absolutamente todo Buenos Aires y todo Montevideo lo han visto representar y lo han aplaudido.

¿Por qué? Porque es un ensayo feliz en el género que hoy triunfa en todas partes.

Todos los públicos del mundo están hartos de creaciones dramáticas sin poesía y sin realidad [...], prefiriendo en el teatro lo mismo que en la novela la reproducción de la vida real. [...]

Decir que su boga se debe a que halaga nuestras pasiones bárbaras, sobre no destruir mi argumento lo único que haría sería demostrar que somos un pueblo salvaje.

Recuérdese si no que el público que noche a noche le ha aplaudido y le aplaude está formado en gran parte por lo más selecto de nuestra sociedad.

Y no hay por cierto que lamentarlo.

Podría señalarse un punto de encuentro entre los artículos de Olivera y de Piquet. De la cita de Olivera se puede reparar que el éxito teatral es un correlato del éxito

²⁰¹ Es interesante, asimismo, que Julio Piquet establezca un contraste entre la imagen del Moreira artístico (“*Juan Moreira* es la glorificación del gaucho valiente y noble en lucha con la autoridad cobarde y arbitraria”) y la del real (“un asesino vulgar”), contraposición que estará presente en otras lecturas posteriores, como la de José Ingenieros (sobre la lectura de Ingenieros, véase Fernández, 2014: 95-110).

Otro pasaje que nos resulta notable es el siguiente: “[...] la crítica que me hace volver al punto de partida es la que ve un peligro en embellecer al gaucho y en deleitarse viéndole vestido con su traje propio, usando su lenguaje pintoresco, so pretexto de que ese espectáculo está ‘acompadrando’ a la nueva generación. / Parece increíble que se digan estas cosas. Tanto habría dado decirlas de la bellísima parodia del *Fausto*, de Del Campo”. Nos parece digno de atención por dos motivos: porque establece una relación entre el *Fausto* y *Juan Moreira* que, como veremos, puede leerse en críticos posteriores; porque, como iremos viendo a lo largo de este capítulo, las obras que aquí estudiamos entran, en el período estudiado, en relaciones que permanentemente desbordan las clasificaciones establecidas (criollismo, gauchesca, nativismo, tradicionalismo, folklore).

novelístico; y Piquet también señalaba que aquello que hacía triunfar el género que hacía exitosa la representación teatral era el mismo que gozaba de la estima del público en las novelas contemporáneas. Pero en ambos casos se evidencia también que el mayor énfasis laudatorio correspondía al teatro (a su fundación o a su éxito se dedican, en definitiva, sendos artículos) y no a la novela o el folletín de Gutiérrez.

Esta disparidad es central asimismo en el modo en que Ricardo Rojas abordará la cuestión del criollismo. En la segunda parte de este capítulo estudiaremos las operaciones por medio de las cuales Rojas aborda la poesía gauchesca. Será entonces cuando busquemos dar cuenta de cuál es la estructura de *Los gauchescos*, el primer ciclo de su historia de la literatura argentina. Aquí nos focalizaremos en el análisis del modo en que Rojas lee (o deja de leer) el criollismo popular.

Dado que su intención es hacer una historia que se pretende exhaustiva de la literatura argentina, Rojas no puede sino incluir un capítulo dedicado a Eduardo Gutiérrez. Se repite el gesto de valorar sus folletines como un elemento importante en la historia literaria al mismo tiempo que se les niega interés artístico. Se trataría, para Rojas, de un “documento social” más que una obra de arte (1960 [1917], t. 2: 590). No podría suprimirlos, agrega, pues de hacerlo caería en un “gesto de desdén aristocrático” (1960 [1917], t. 2: 587). Y no puede permitirse tal cosa quien en el prólogo del libro había comparado su tarea como crítico con la del gaucho que orientaba su camino por los pastos y las aves (1960 [1917], t. 1: 24). Llega a reconocerle a Gutiérrez valores muy caros a su perspectiva: reconoce “la vida que infundió a sus tipos, hasta incorporarlos, no solo en la fantasía colectiva, sino a la vida popular rioplatense” (1960 [1917], t. 2: 593); identifica en el argumento de *Juan Moreira* una continuación del *Martín Fierro* (1960 [1917], t. 2: 594) –y no una oposición, como planteaba Quesada (1983 [1902]: 138)–. Pero nada de esto alcanza para una valoración positiva en términos estéticos²⁰².

Donde verdaderamente puede apreciarse que, a pesar del gesto inclusivo, de la justificación historicista del lugar de Eduardo Gutiérrez en la literatura argentina, persiste en Rojas –y con fuerza creciente– aquella actitud de la crítica policial que armaba un

²⁰² Es interesante que una de las críticas que le hace (“Lástima fue que la cercanía del modelo, y un exceso de realismo en la perspectiva, unido a la ligereza y vulgaridad de la forma, impidiesen a Gutiérrez dejarnos en sus vigorosas crónicas rurales verdaderas ‘novelas’, dignas de ese nombre por el argumento y por la forma” [Rojas, 1960 [1917], t. 2: 597]) sea muy similar a la que Bartolomé Mitre le había dirigido a José Hernández por *El gaucho Martín Fierro* (“[...] creo que Vd. ha abusado un poco del naturalismo, y que ha exagerado el colorido local, en los versos sin medida de que ha sembrado intencionalmente sus páginas, así como con ciertos barbarismos que no eran indispensables para poner el libro al alcance de todo el mundo [...]” [en Hernández, 2001: 14]). La identidad de los juicios, que aproximan realismo y vulgaridad, es un índice de los cruces de los distintos circuitos de escritura y lectura criollista.

frente contra el criollismo popular²⁰³, reside en el hecho de que solo el autor de *Juan Moreira* aparece comentado, y ninguno de sus continuadores. Tras postular un paralelismo entre el “escritor instintivo” que habría sido Gutiérrez y los autores de novelas caballerescas de la Edad Media, sostiene: “Las condiciones de la cultura argentina ahogaron después de 1880 este retoño de la antigua literatura bárbara” (1960 [1917], t. 2: 595). Podría preguntarse: ¿después de 1880, en el momento en que comenzaba esa larga serie de obras que había estudiado Quesada?

El otro pasaje de *Los gauchescos* en que puede advertirse esta borradura historiográfica se encuentra en el capítulo dedicado a “La tradición gauchesca en la poesía”, en que retoma la hipótesis –ya presente en Quesada– de que, extinguido el gaucho, se habría extinguido asimismo la gauchesca, y de que existiría un hiato insalvable entre la poesía genuina del pasado y la falsa del presente:

Apenas si persistieron en cantar al modo gauchesco algunos poetas de ínfima categoría, porteños casi todos, pero hijos de la reciente inmigración cosmopolita.

Contraste singular, pues por su tipo y sus nombres, todo son estos nuevos rimadores, menos continuadores de Santos Vega y Martín Fierro, como ellos ingenuamente se consideraron. Carentes ya del modelo real y de afinidad recóndita con su medio, no han podido ellos componer sino abortos de voluntad, calcos librescos, notas de una guitarra que ha perdido el timbre auténtico de la tradición. A menos que, a pesar de sus defectos, la misión de estos *neopayadores* de la ciudad cosmopolita, sea la de conservar en su seno esa tradición de los antiguos pastores que fundaron la nacionalidad.

Pero el lector ha de recordar aquí lo dicho en el capítulo XX de *Los gauchescos*, sobre la tendencia americana en verso culto (1960 [1917], t. 2: 614; cursivas añadidas)²⁰⁴.

Como puede observarse, la deuda con el ensayo de Quesada no estaría solo en las ideas, sino también en la retórica. “Neopayadores”, escribe Rojas, y el uso del prefijo recuerda los términos “neocriollismo”, “tendencia literaria neo-patriótica”, que proponía Quesada. Existe una diferencia notable entre uno y otro crítico, de todos modos, y reside en la entidad que se le otorga a esa poesía falsa. Ambos, por supuesto, la rechazan; pero mientras Quesada hace notar su extensión, Rojas busca, con el uso de ese “apenas”, acotarla.

²⁰³ Esta idea de “frente de oposición” al criollismo popular se puede leer en Prieto (2006: 20, 174).

²⁰⁴ La oración final le resta fuerza a la salvedad del anteúltimo párrafo. En otros términos, sería la poesía de tema gauchesco en verso culto (la iniciada por Echeverría en *La cautiva*, según Rojas) la que estaría encargada de la misión de conservar en la ciudad la tradición pastoril.

En el único lugar en que Rojas estima los aportes de Gutiérrez es en su contribución a la formación de un teatro nacional, y con esto volvemos al temprano artículo de Olivera, y al hecho de que la contundencia de la concurrencia teatral fuera más difícil de soslayar que la de la prosa o el verso:

Claro que es un teatro primitivo; pero aquellos que lo desdeñan, creyéndose cultos, muestran, al desdeñarlo, su propia incultura. Pues no nació de otro modo el teatro griego, ni el teatro español; y lo que en nuestro país contemplamos, es sencillamente la génesis del antiguo milagro, que solo a pocos pueblos les fue concedido. Signo de alto destino y de espiritual selección es para nuestro pueblo, el haber creado, antes que en otro alguno de América, un drama nacional, con hondas raíces en la tradición y la sensibilidad colectivas (1960 [1917], t. 2: 603).

Sin embargo, esta reivindicación del teatro criollista será revisada por el propio Rojas más adelante, en el tomo dedicado a *Los modernos*, en el capítulo titulado “Formación del teatro nacional”. En rigor, no vuelve sobre sus pasos y discute lo dicho, sino que plantea una nueva interpretación, sin hacer notar la contradicción que supone frente a las opiniones vertidas en el primer ciclo de su historia literaria. Reconocerá a este teatro como un “punto de arranque de un nuevo proceso formador, genuinamente criollo”, pero de ninguna manera “un nacimiento” (1960 [1922], t. 8: 512). Más aún, se refiere a la datación de la fundación nacional después de 1880, por obra de los Podestá, como un “capricho cronológico propicio a la crónica pintoresca” (1960 [1922], t. 8: 499) y a quienes han defendido esa postura de “comentadores superficiales” (1960 [1922], t. 8: 507). Ahora enfatiza la larga tradición teatral, que remonta a la Colonia, y no solo por el teatro vinculado con la temática criolla, como *El amor de la estanciera*, puesto que también resalta que “lo nacional” (las comillas son de Rojas) no se reduce al “realismo gauchesco” (1960 [1922], t. 8: 514).

Más allá de todas estas idas y vueltas, estos matices, estas contradicciones, hay que señalar que, incluso en *Los gauchescos*, cuando Rojas reconoce el papel fundamental (fundador) del teatro de los Podestá, lo hace de una manera sesgada, reductora, en que pueden seguir reconociéndose los perfiles de una crítica culta que establece policialmente –para continuar con la metáfora– determinadas jerarquías que se niegan a reconocer los vínculos fluidos que existieron entre los distintos circuitos culturales. Nos referimos a que Rojas, en todo momento, habla de ese teatro gauchesco de modo general, mencionando apenas a Gutiérrez y los Podestá, sin hacer referencia, siquiera somera, al resto de los autores, payadores, editores, etc. que Quesada había, desde su postura, considerado (y

que registrará Robert Lehmann-Nitsche [1917] y que estudiará Adolfo Prieto [2006]). Es también sintomático que Rojas (tras numerosas líneas en que busca justificar el teatro que había obtenido su impulso de Gutiérrez, comparándolo con los orígenes del teatro griego o español) cierre el capítulo dedicado a “La tradición gauchesca en el teatro”, en *Los gauchescos*, de este modo:

Entre nosotros, debemos el teatro al pueblo, pero no a este pueblo actual, –europeizado él mismo– sino al pueblo antiguo de nuestras campiñas, al pastor de las pampas, el gaucho, cuyo genio plasmó el cuerpo de la patria en sus guerras y el espíritu de la patria en sus cantos (1960 [1917], t. 2: 612).

Es decir, Rojas le niega cualquier mérito al público que en realidad había vuelto “trascendente” el aporte de Gutiérrez al teatro nacional (1960 [1917], t. 2: 607) y lo traslada al gaucho de un pasado libre de los conflictos del presente.

4.1.3. Lecturas singulares: Ramón Machali Cazón y Federico Tobal

Son pocos los críticos que valoraron positivamente la literatura de Eduardo Gutiérrez. Un caso excepcional es el de Manuel Gálvez. No nos referimos, claro, al pasaje contra el moreirismo que se encuentra en *El Diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina* (2001 [1910]: 196-198), sino a una de sus “Notículas sobre literatura argentina”, incluidas en *La vida múltiple* (1916). Allí encontramos una voz que, para valorar ciertos aspectos de la obra, no debe hacer ninguna concesión: *Juan Moreira* –la única novela de Gutiérrez que Gálvez dice haber leído– le parece un libro con cualidades artísticas muy estimables, y no encuentra ningún reproche moral que hacerle (1916: 274-275). Pero ese elogio y otros que es posible rastrear no constituyen lecturas articuladas, ni de la novelística de Gutiérrez ni del tipo de literatura que alimentó²⁰⁵.

En este apartado, en cambio, analizaremos las intervenciones de dos autores que, por un motivo o por otro, sí podría decirse que ensayaron lecturas más amplias a partir de una mirada positiva hacia las obras de Gutiérrez. Aunque Ramón Machali Cazón y Federico Tobal no hayan estado entre las figuras más destacadas, analizar sus textos

²⁰⁵ Es conocido, por caso, que Rubén Darío, en un artículo titulado “La novela americana en España”, le dedicó unas líneas a Gutiérrez y lo llamó “el primer novelista americano o el único hasta hoy” (en Darío, 2020 [1901]: 269). Por su parte, Leopoldo Lugones, en su *Historia sobre Sarmiento*, apuntó que Gutiérrez, “especie de Ponson du Terrail de nuestro folletín”, era “el único novelista nato que haya producido el país, si bien malogrado por nuestra eterna dilapidación de talento” (1911: 220, nota 3).

contribuye a comprender de mejor forma cómo la crítica literaria del siglo XIX leyó esta vertiente de la literatura popular y construyó sentidos en torno a ella.

A continuación, por tanto, nos preguntaremos en qué medida las intervenciones de estos autores responden al valor –cualquiera sea– de las novelas de Gutiérrez, y hasta qué punto se explican por discusiones que exceden el eventual mérito de esas páginas. Asimismo, nos interesará examinar cuáles son las operaciones que hacen que estas lecturas se distingan del coro de voces de la época, y cuáles son aquellas otras que responden a los modos de leer típicos de la crítica del período.

Ramón Machali Cazón fue autor de una *Literatura preceptiva* (1888) y de un *Estudio de literatura argentina* (1889), destinados a la enseñanza en colegios nacionales. Escritor militantemente católico, publicó en la prensa de la comunidad gallega, y en 1898, en el contexto de la guerra hispano-estadounidense, dio a conocer un folleto en defensa de España. Amigo de Calixto Oyuela, se conservan ejemplares de sus libros dedicados a Ricardo Monner Sans y a Bartolomé Mitre²⁰⁶.

Dos son los artículos de Machali Cazón que nos interesan, probablemente de 1880 y 1884, luego recogidos en libro en 1889. En el primero, titulado “Literatura perniciosa”, polemizó con Basilio Cittadini, quien, el 15 de abril de 1880 en *La Patria* (luego *La Patria Italiana*), diario del que era director, había censurado las novelas de Gutiérrez; en el segundo, una reseña de la novela de Julio Llanos *Arturo Sierra*, se refirió a Gutiérrez en el panorama de la literatura argentina con que comienza el artículo.

Machali Cazón no dejó de aclarar que su gusto por la literatura popular era escaso, y que solo se acercó a los folletines de Gutiérrez después de que las críticas negativas, en lugar de alejarlo, le despertaran curiosidad²⁰⁷. Escribía, por lo tanto, para defender al autor de esos injustos ataques. Los folletines debían juzgarse según su género, argumentaba, y no por parámetros eruditos; se trataba de “inocentadas”, de “pillerías” (1889: 55), cuya finalidad era entretener (1889: 50). Si eso no los libraba de defectos – “Son demasiado de actualidad” (1889: 51), admitía–, poseían un mérito inestimable, el de “haber despertado en el público el gusto por la lectura de la novela propia, nacional si así quiere llamársele” (1889: 102).

²⁰⁶ El ejemplar de *Literatura preceptiva*, dedicado “Al. Dr. R. Monner Sans”, se conserva en la biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. El ejemplar de *Ensayos críticos y literarios*, dedicado “Al general Mitre”, se encuentra en la biblioteca del Museo Mitre.

²⁰⁷ La crítica policial al estilo de Martín García Mérou tuvo en este caso un resultado no buscado; despertó una curiosidad de signo contrario al esperado.

Como puede ya comenzar a observarse, el interés del crítico por estas novelas parece responder menos a su valor particular que a la posibilidad de intervenir en otras direcciones. El primer artículo es, como señalamos, una discusión con Cittadini, que, según se adivinaría por ciertos tonos, puede haberse alimentado de otros motivos, no exclusivamente los declarados²⁰⁸. Pero es también una discusión más amplia, que le permite por contraposición diseñar su propio lugar de escritura. En su defensa del joven Gutiérrez, Machali Cazón arremete contra esos “grandes críticos que llenan esas imprentas de Dios” (50), esos “pseudo literarios” que pretenden dirigir al pueblo bajo en el uso del idioma (49)²⁰⁹.

Más allá de estas provocaciones explícitas, puede llamarse la atención sobre otras dos frases, tramadas sin mayor realce en el hilo del discurso, pero, acaso por eso (al revelar lo que el autor daba por cierto y no creía necesario argumentar), más atendibles. Por una parte, una referencia a sí mismo que asume abiertamente el valor económico de la literatura: Gutiérrez –escribe Machali Cazón– “ha encontrado, lo que otros muchos escritores no encontramos, el modo de hacerse populares y de vender sus libros” (1889: 56). Por otra parte, se destaca también la referencia a *Juan Moreira*, a *El Chacho*, a *El Jorobado*, etc. como “verdaderas novelas populares que *conocen mejor que nosotros nuestros lectores*, pues aún se leen como se leerán por mucho tiempo” (1889: 102; cursivas añadidas). Subrayamos estas últimas palabras, indicios de un diálogo entre el crítico y los lectores en torno a unas lecturas compartidas que, aun cuando el fin fuera censurarlas, solían esconderse tras el decoro²¹⁰.

Ahora bien, la lectura de Machali Cazón es en realidad bastante menos original que lo dicho hasta aquí podría sugerir; aquellas afirmaciones disonantes responden en última instancia a ciertos modos fundamentales de leer de esa crítica literaria de la que el autor decía renegar. Si, según Machali Cazón, el pueblo bajo hablaba el idioma “con tanta propiedad como en la Península”, existían excepciones: el de “la capital” y también el de

²⁰⁸ “El señor Cittadini que es hombre que entiende de arte, recuerde algunos artículos de su *Patria Italiana*; como italiano, y para vender su diario, ¿cuántas iniquidades no ha defendido y cuántos errores no ha endiosado?” (1889: 55). Contrasta con esta acusación el acuerdo con Cittadini (acerca del carácter efímero de la literatura argentina) con el que Machali Cazón comienza su reseña sobre la novela de Arturo Sierra.

²⁰⁹ No debe seguirse de aquí que el autor tuviera una actitud muy de avanzada con respecto al idioma. En otro artículo (“Recuerdos de los juegos florales de 1881”) afirmaba, por ejemplo: “Conservar la pureza del lenguaje es nuestro deber” (1889: 35).

²¹⁰ Sobre el modo en que Machali Cazón entendía la relación de los autores (y del crítico, digamos, por extensión) con el público, es interesante el modo en que caracteriza la actitud de Julio Verne, que habría “comprendido el gusto de su siglo” en su justa medida: “[...] comprendiendo el carácter de sus lectores, ha tomado felizmente por la calle del medio; ni aduló servil y bajamente a su siglo, ni escribió para quedar inédito” (1889: 78, 79).

“algunos puntos en que predomina el elemento extranjero” (1889: 49). Pero, sobre todo, lo que permanece inalterable es el gesto crítico del rechazo, configurado en términos morales. “Literatura perniciosa” –título que replica polémicamente el del artículo de Cittadini– es menos una nota irónica –como su carácter duplicado llevaría a suponer– que una declaración sin dobleces, puesto que la defensa de los folletines de Gutiérrez es al mismo tiempo un ataque a todas aquellas obras que Machali Cazón considera constituyen la verdadera literatura perniciosa: el naturalismo de Zola en su conjunto²¹¹; *Margarita*, novela de Josefina Pelliza (1875); la escena de alcoba en la “La lluvia”, relato de Eduardo Wilde; y los artículos políticos de la prensa, que en su mayor parte serían “incendiarios, impíos, libidinosos, ateos...” (1889: 54)²¹².

Nos referiremos ahora a Federico Tobal. Jurisconsulto, latinista, publicó artículos, correspondencias, reseñas. Según Vicente Cutolo (1985: 339), cuando Tobal falleció, en 1898, dejó inconclusa una *Historia de la literatura sudamericana*. Su artículo sobre Gutiérrez es extenso y su título es el siguiente: “Los libros populares de Eduardo Gutiérrez. El gaucho y el árabe”. Apareció en cinco entregas, en *La Nación*, en 1886 (16, 18 y 23 de febrero, 2 y 4 de marzo)²¹³.

La fecha es sugerente: 1886 es el año que Prieto señaló como el de una eclosión literaria y editorial del criollismo popular. Parte de ese fenómeno se observa en el hecho de que, de las cincuenta y ocho obras de autores argentinos consignadas para ese año en el *Anuario Bibliográfico de la República Argentina*, dieciséis pertenecieran a Gutiérrez.

²¹¹ En cambio, en *Naná. Diario racionalista y noticioso para hombres “solos”* (Nº 9, 20 de abril de 1880), puede encontrarse un suelto en que se critica el artículo de Cittadini (y al propio Cittadini), pero para defender el naturalismo: “El célebre Cittadini de la *Patria Italiana* la ha emprendido con nuestro distinguido colega *La Patria Argentina*. / Opina que los folletines que en este diario escribe el literato D. Eduardo Gutiérrez son la perversión de las buenas costumbres y por añadidura la explotación del crimen. / Es particular que sea Cittadini quien viene hoy a convertirse en campeón de la moral. Él, que no tiene opinión fija y que *parla* a compás de las subvenciones oficiales, sin tener en cuenta para nada la razón y la verdad. / No le arrendamos la ganancia al redactor de la *Patria Italiana*. / Además de ser odioso el papel que desempeña en este caso, tiene además en su contra la aceptación general que esos folletines han tenido en el público. / No será extraño que mañana la empresa con *Naná* pero para ese día preparamos ciertas andanadas que dejarán mal parado al desfacedor de entuertos. / Decimos siempre la verdad y en términos claros y precisos. / Aquí no guardamos consideración a nadie,—todos son medidos con la misma vara—la marcha de nuestro diario así lo prueba. / Con que Sr. Cittadini, cuando Ud. quiera—desde hoy nos tiene a sus órdenes” (cursivas del original).

²¹² No hemos podido consultar el manual escolar, de corte historiográfico, publicado por Machali Cazón en 1889, *Estudio de literatura argentina*. Sin embargo, por aquellos que sí han podido acceder al ejemplar hoy no disponible, es posible saber que en él se trataba la obra de Eduardo Gutiérrez (Barcia, 1999: 165-166). Aunque los datos son exiguos, resulta interesante al menos imaginar la circulación que sus ideas sobre Juan Moreira habrían tenido ya no en la prensa sino en el ámbito escolar a fines del siglo XIX. (El libro figura en el catálogo de la Biblioteca Nacional, pero no está disponible; se encuentra extraviado. El ejemplar que perteneció a Barcia fue donado a la Universidad Católica de La Plata; aún no se encuentra disponible para su consulta).

²¹³ Lo incluimos en el apéndice.

Según explica Prieto, esas circunstancias fueron las que habrían llevado a que, en el *Anuario*, se le dedicara al autor de *Juan Moreira* una crítica acerba (2006: 57). Desde las páginas de otro órgano periodístico, *La Nación*, Federico Tobal dio a conocer su texto, tan distinto en sus ideas como similar en su ímpetu respecto de aquel comentario reprobatorio.

A diferencia de Machali Cazón, que valoraba los folletines sobre todo como entretenimiento, para Tobal la simpleza ocultaba oficios más serios: “Bajo la capa de sencillas narraciones y cuentos de pasatiempos, el Sr. Gutiérrez encara serios problemas de filosofía social y despoja sus incógnitas con acertado criterio [...]” (16/2/1886). Es este doble carácter el que explicaría que, a pesar de que la novela perteneciera a la literatura popular, dirigida “a las masas indoctas”, y a no la “erudita”, orientada a la “aristocracia de la inteligencia” (4/3/1886), al mismo tiempo el crítico no haya hecho, a lo largo de su ensayo, más que situar a Gutiérrez en una serie que, con Echeverría como precursor, y pasando por Sarmiento y por Mármol, llegaba también a Gorriti.

Gutiérrez es, para Tobal, alguien que ha descubierto aquello que, por familiar, pasaba desapercibido; es quien ha revelado los “secretos rurales y urbanos” (16/2/1886), que una propaganda “contra todo lo criollo, contra todo lo patrio” habría contribuido a oscurecer (2/3/1886). Gutiérrez, ante todo, es quien ha retratado al gaucho: “lo ha pintado tal cual él es”, afirma (23/2/1886), para extenderse luego en rasgos que pertenecen más a la literatura que a la vida, más a la propia imaginación de Tobal que a la de Gutiérrez. La vida del gaucho se trataría de un “poema épico”, los cuadros de la familia rural serían “homéricos”, su belleza “apolinaria” bien le habría valido el aplauso de la Grecia (18/2/1886). Pero, más allá de esas comparaciones, es otro el antecedente en que ancla Tobal el origen de su gaucho. El subtítulo ya lo anunciaba: “El gaucho y el árabe”. Allí donde Sarmiento veía una analogía, Tobal estableció una ascendencia, vía España, sin ninguna metáfora. En cierto momento de sus indagaciones, el vínculo que adivinaba – dice– se le hizo evidente:

No había duda ya para nosotros, la raza de la llanura argentina era la misma raza del desierto asiático que levantó a millares los alcázares y aljamas [...]. No era ya solo el tipo exterior del gaucho donde encontrábamos el sello de su origen, lo descubríamos también en sus costumbres, sus usos y hasta en sus creencias y el tinte de su especial civilización (4/3/1886).

Como sucedía con Machali Cazón, las novelas de Gutiérrez parecen interesarle a Tobal, antes que por sí mismas, por aquello otro que le permitirían decir; en este sentido, los folletines quedan por momentos en un segundo plano; de hecho, en el artículo no hay citas directas de las novelas de Gutiérrez, y sí hay extensas referencias textuales a otros autores. Por ejemplo, para ilustrar el “desarrollo moral” del gaucho, Tobal cita un largo relato que el coronel Álvarez Barros hace en su libro *Indios, fronteras y seguridad interior* (23/2/1886). Por qué, entonces, cabría preguntarse, Tobal construye su lectura del gaucho en torno a la obra de Gutiérrez, y no a la de otros autores que parecieran avenirse mejor con sus propias ideas. Si quisiera tentarse una respuesta, se podría recordar la hipótesis de Juan Pablo Dabove según la cual Gutiérrez construyó al gaucho “por sustracción”, y que fue esa construcción la que posibilitó la “universalización” de su figura, es decir, la que dotó al folletín de “una enorme potencia de articulación y apropiación política” (Dabove, 2010: 307, 309, 308)²¹⁴.

Si pensamos en los vínculos entre el texto de Tobal y las lecturas que se hicieron de la gauchesca hacia el Centenario, cabría apuntar una diferencia y una similitud. Primero, la diferencia, que lo es también si se consideran otras miradas sobre el gaucho contemporáneas a la suya. Para Tobal, en 1886, el gaucho no era cosa del pasado, ni estaría destinado a serlo; no solo el final de esa raza le parecía algo “odioso y absurdo”, sino también “impolítico”, dado que el gaucho constituía, según él, el núcleo de una nacionalidad esencialmente homogénea (4/3/1886). La propuesta de Tobal pretendía ir más allá del panegírico: proponía una reforma agraria por medio de la cual la legislación reparara la injusticia cometida con el gaucho; era necesario terminar con los latifundios que hacían del habitante de la llanura un paria en su propia tierra (2/3/1886)²¹⁵.

Por otra parte, la similitud con las lecturas del Centenario puede plantearse a partir de aquel célebre pasaje del prólogo de Lugones a su libro *El payador*, en que anota que, cuando dictó sus conferencias sobre el *Martín Fierro* en el teatro Odeón, “la plebe ultramarina [...] desató contra [él] [...] sus cómplices mulatos y sus sectarios mestizos” (2009 [1916]: 41). Tobal también fue explícito en el modo en que la exaltación del gaucho

²¹⁴ “[...] Gutiérrez transforma a Moreira en representante de la pan-raza argentina [...], un significativo vacío donde cualquier raza puede caber sin notorio conflicto: criollos, italianos, españoles, judíos” (Dabove, 2010: 309). La argumentación lleva a Dabove a concluir lo siguiente: “[...] podría postularse –hipótesis esbozada por Borges– que la universalización de Lugones y Rojas del *Martín Fierro* en el siglo XX tiene como condición de posibilidad la universalización de los gauchos malos de Gutiérrez. [...] El *Martín Fierro* es un texto muchísimo más denso lingüística, política, psicológicamente” (2010: 313).

²¹⁵ Para otras páginas de Tobal dedicadas al gaucho, véase su artículo “Estudios críticos. *Un libro extraño del doctor Sicardi*” (*Revista de Derecho, Historia y Letras*, año 1, tomo 2, 1898: 587-599).

buscaba constituirse, más que como defensa frente al cosmopolitismo (“somos políglotas”, se enorgullecía [2/3/1886]), como una defensa frente a cierta clase de inmigración, frente a cierta clase: “¿Qué pueden llevar a nuestras campañas de luz y de nobleza moral esas turbas del pueblo bajo europeo que la Europa arroja a nuestras playas, como las corrientes la resaca?” (2/3/1886). La pregunta, aunque retórica, se refuerza con una respuesta: “[...] lo único que pueden llevar es el virus púnico que genera pueblos sin historia, estériles para la humanidad [...]” (2/3/1886).

Conviene hacer referencia, en este punto, a determinadas derivaciones de la lectura de Tobal. Bien a fin de siglo, en 1897, el estreno de la ópera *Pampa*, basada en Juan Moreira, y su parodia, el sainete musical *Moreira en ópera*, del mismo año, vinieron a expresar –como sostiene Prieto– “[...] el momento más fluido de las relaciones de contigüidad entre los niveles de la cultura popular y la culta” (2006: 162). En ese momento, en un artículo a propósito de la ópera, también en *La Nación*, Tobal reiteró algunas de las ideas que había escrito hacía una década. Esta nueva publicación atestigua la persistencia de las ideas del autor, pero se vuelve más significativa cuando se la conecta con otro dato. Arturo Berutti, el director de la ópera, se había casado poco tiempo antes con Raquel Tobal, hija de Federico Tobal. Por cierto, más que a las relaciones familiares, cabría atender a circunstancias de otro tipo para explicar un fenómeno como el de la composición y la puesta en escena de *Pampa*: por ejemplo, el interés temprano de Berutti por la música nacional, ya para 1882; y la existencia de la ópera *Juan Moreira*, compuesta por Enrique Bernardi hacia 1891, nunca estrenada (Veniard, 1988: 63, 198). Sin embargo, no deja de resultar sugestiva la forma en que el fenómeno de la versión operística se liga con el artículo de Tobal, y que viene a reafirmar a este como un texto valioso para entender los modos en que, también en el ámbito de la crítica literaria, aunque de manera más limitada que en otras esferas, se vincularon los distintos niveles de cultura a fines del siglo XIX.

4.2. La construcción crítica de la poesía gauchesca

4.2.1. Crítica decimonónica: de Pedro Goyena a Marcelino Menéndez y Pelayo

Según Ángel Rama, la gauchesca de la década de 1870 –*Santos Vega*, de Hilario Ascasubi, *Tres gauchos orientales*, de Antonio D. Lussich, *Martín Fierro*, de José Hernández– fue la encargada de la sistematización de la gauchesca. Trabajando sobre una

tradición ya existente (Bartolomé Hidalgo, Luis Pérez, Ascasubi, Estanislao del Campo), inventan al “cantor” y producen una poesía social más que política. Los textos de este período –llega a decir Rama– “constituyen un sistema poético que funda la literatura gauchesca” (1982: 125). Se trata de la conformación o consolidación del género, *desde el propio género*.

A nosotros nos interesará aquí, por el contrario, analizar el modo en que el género se consolida *desde la crítica*, o, dicho de otro modo, la forma en que la crítica literaria consolida al género y lo hace ingresar en la historia de la literatura argentina. Ese proceso tuvo lugar fundamentalmente en las primeras décadas del siglo XX, con obras capitales como *Los gauchescos* (1917), de Ricardo Rojas. Sin embargo, no es acertado afirmar que la crítica literaria solo reconoció a la gauchesca en general y al *Martín Fierro* en particular, recién a comienzos del siglo XX. Alfredo Rubione –como ya hemos visto– ha escrito al respecto: “Llegados aquí podemos intentar corregir un cliché de la crítica sobre el *Martín Fierro*: que hacia fines del siglo pasado el poema hernandiano y el género gauchesco eran formas descalificadas. Lo que el siglo XIX no toleró, sospecho, no fue la gauchesca, sino el moreirismo” (2006b: 85).

Probablemente el cliché haya sido motivado por la aceptación de lo que en realidad eran operaciones críticas, interesadas, de algunas de los principales críticos de comienzos del siglo. Rojas escribía que la literatura gauchesca necesitaba “ser rehabilitada” (1960, t. 1: 84) y Lugones que era necesario “sacar” al *Martín Fierro* de la “penumbra vergonzante” en que sostenía que se hallaba “a pesar de su inmensa popularidad” (2009 [1916]: 140). Más objetivo parece en este punto Alonso Criado al comenzar su libro de 1914 sobre el poema de Hernández con una larga lista de autores que se habían ocupado del tema (1914: 5-6).

No nos interesa aquí rastrear todo aquello que haya sido dicho sobre la gauchesca en el período que estudiamos. Lo que buscamos analizar es la forma en que la crítica del momento articuló un discurso no sobre tal o cual poema gauchesco, sino sobre el conjunto de ellos, es decir, sobre el género.

Podemos decir que, en un sentido incipiente, ese proceso comenzó a registrarse para los mismos años referidos por Rama. Pensamos en la discusión surgida en torno a la publicación, en 1870, del *Fausto*, de Estanislao del Campo, dentro del volumen *Poesías*, y, en especial, en la intervención de Pedro Goyena. Si volvemos a una hipótesis planteada en el primer capítulo (que es Goyena quien representa la inauguración de la crítica literaria de la Argentina de fines del siglo XIX), podría creerse que es también del mismo

crítico de quien puede decirse que inicia la reflexión que comienza a conformar la literatura gauchesca como género literario. No es fortuito que la principal de sus intervenciones surja a propósito de las *Poesías* de Estanislao del Campo, compilación en que se destaca *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera*, poema que ha sido interpretado, en virtud de la confrontación paródica de códigos urbanos y rurales que escenifica, como un momento de autonomía, en la medida que despolitizaría el género de la gauchesca (Ludmer, 2012: 259).

Hay una intervención en particular de Goyena que es destacable, puesto que constituye una de las primeras caracterizaciones amplias de esta clase de poesía²¹⁶:

En cuanto al género a que pertenecen aquellas composiciones, preciso es decir que tiene sus inconvenientes y sus ventajas: desde luego, nosotros, que sabemos cómo vive y cómo habla el gaucho, podemos experimentar cierto placer en la habilidad con que un hombre de talento imita el idioma especial de nuestros campesinos, idioma, por lo demás, lleno de imágenes de mal gusto y de expresiones groseras y malsonantes. Pero esta misma especialidad del lenguaje que ofrece atractivo al lector argentino, se convierte en un inconveniente para el lector extranjero; y es indispensable, si se quiere hacerla accesible a su comprensión, colocar al fin de las obras escritas en *gaucho*, un vocabulario donde se encuentre el significado de las palabras que le pertenecen, y notas explicativas de los objetos de donde saca sus figuras el habitante de la campaña. Además, el señor Del Campo, como sus maestros Hidalgo y Ascasubi, aborda generalmente al *paisano* por su faz ridícula, marcando el contraste entre su espíritu y lenguaje incultos, por una parte, y nuestro espíritu y lenguaje refinados, por la otra. Entre tanto, el gaucho presenta elementos poéticos superiores, como lo ha probado brillantemente en el *Lázaro* Ricardo Gutiérrez, y como el mismo señor Del Campo lo ha comprendido en su composición titulada “Gobierno gaucho”. ¿Por qué hemos de reírnos siempre a costa de nuestros campesinos? Algo mejor que eso podemos y debemos hacer: ilustrarlos, civilizarlos y suprimir las injusticias enormes que lo[s] abruma(n) (*Revista Argentina*, 1870, tomo 7: 226-227; cursivas del original).

Se destaca la moderación del juicio, a modo de balance (“tiene sus inconvenientes y sus ventajas”), posible en la medida que la gauchesca puede ser observada como género constituido. La cuestión de la lengua revela la renuncia a leer la gauchesca en términos de folklore (“la habilidad con que un hombre de talento imita el idioma especial de nuestros campesinos”). Por fin, la contraposición entre un “lector argentino” y uno extranjero configura al género como nacional también en términos de exportación. En la segunda parte del pasaje, Goyena traza una tradición (Hidalgo-Ascasubi-Del Campo), le

²¹⁶ En Romagnoli (2020a), hemos estudiado la figura de Goyena como crítico literario; allí se encuentran algunos desarrollos conexos a los aquí desplegados.

asigna ciertos rasgos (la supuesta “faz ridícula” con que se abordaría al “paisano”), y la lee junto con la poesía escrita en lengua culta; por último, cifra la política del género en un afán civilizatorio.

Esta caracterización general deriva del análisis que en las páginas anteriores Goyena ha dedicado a “Gobierno gaucho” y al *Fausto*, y en que ha preferido el primer poema al segundo (*Revista Argentina*, 1870, tomo 7: 226). Se advierte, así, que, si el género se habría caracterizado por la ridiculización del paisano, lo que podría decirse es que el crítico generaliza apresuradamente los rasgos que encuentra en el *Fausto* criollo. En cualquier caso, esa parodia no constituye para Goyena un desvalor absoluto, como sí, por el contrario, aquella otra que en esas mismas páginas puede leerse referida al ámbito de la alta cultura: “La parodia [...] se confunde a veces con la profanación. Jamás suscribiremos, por eso, a los versos en que el señor Del Campo nos muestra a Margarita *haciendo gambetas y corcobiando*” (*Revista Argentina*, 1870, tomo 7: 222; cursivas del original).

De todos modos, ninguno de esos constituye para Goyena el elemento más negativo de la obra; ese está dado por el hecho de que “el Fausto reposa sobre una situación inverosímil” (*Revista Argentina*, 1870, tomo VII: 225), que Goyena explica estableciendo vinculación con el poema sobre las fiestas mayas de Hidalgo, y, en esa remisión genérica, también puede advertirse una operación que contribuye a conformar a la gauchesca como género literario²¹⁷.

Por otro lado, es, como queda apuntado, “Gobierno gaucho” el poema que merece los mayores elogios de Goyena: “La composición [...] es, admitidos el tono y el criterio de lo que comúnmente se llama la poesía gaucha, la mejor composición del señor Del Campo” (*Revista Argentina*, 1870, tomo 7: 213). “Admitidos el tono y el criterio de lo que comúnmente se llama la poesía gaucha”: la frase cabe pensarla no tanto –o no solo– como un rebajamiento, sino como una afirmación del carácter convencional –esto es, artístico– de la gauchesca. Será más explícito luego: “Para nosotros el *Gobierno gaucho* es de todas las obras poéticas del señor Del Campo, la que se ajusta mejor a las condiciones artísticas; y no exceptuamos ni los cantos mencionados [“cantos a Jesús y a

²¹⁷ “¿Cómo puede creerse que un *paisano* entienda sin auxilio de *lenguaraz*, el argumento de una ópera italiana a cuya representación asiste por primera vez? Imposible! [...] El héroe de Hidalgo describiendo las fiestas mayas, puede verosímilmente contar lo que ha visto en ellas: son escenas que están al alcance de su comprensión: las ha entendido y las narra en su lenguaje especial” (*Revista Argentina*, 1870, tomo 7: 218-219; cursivas del original).

la América”, en verso culto], ni el extenso diálogo sobre *El Fausto* que tanta celebridad obtuvo en Buenos Aires” (*Revista Argentina*, 1870, tomo 7: 217-218).

En la contraposición entre una gauchesca que intenta hacer reír “a costa de nuestros campesinos” (*Fausto*) y otra que busca “ilustrarlos, civilizarlos y suprimir las injusticias enormes que los abruma” (“Gobierno gaucho”), se reconoce la oposición que José Hernández trazará en su carta-prólogo a *El gaucho Martín Fierro* apenas unos años después²¹⁸. No tenemos noticias de que Goyena haya escrito sobre el poema de Hernández. Podría creerse que la decisión estética de no hacer reír le hubiera parecido valiosa; sin embargo, también podría creerse que *El gaucho Martín Fierro* le hubiera parecido demasiado en la huella de un realismo poco ennoblecedor. Lo que sí es cierto es que esa oposición entre dos poemas, que persiguen fines distintos, acompañará las construcciones sobre la poesía gauchesca en todo el período, y será fundamental en las interpretaciones posteriores.

De la importancia que, para esos años, y los siguientes, en lo que resta del siglo XIX, tendrá la crítica a la hora de procesar y hacer inteligible, para la república de las letras, a la gauchesca, da cuenta que sus obras se publicarían anteceditas por un corpus crítico, en algunos casos muy nutridos: las cartas críticas que preceden al *Fausto* de Del Campo (1866), el extenso “Prólogo del editor” –lleno de opiniones críticas referidas– de *Santos Vega o los mellizos de la Flor* de Ascasubi (1872) y, desde ya, *Martín Fierro* y el conjunto de juicios críticos que irían acoplándose en las sucesivas ediciones²¹⁹. También, aunque no es parte de la poesía gauchesca, pero sí en términos amplios del criollismo, la recopilación de reseñas incluidas en *Calandria*, de Leguizamón. La gauchesca se presentaba como un desafío para esa emergente crítica, que iría tratando de procesar esa literatura y que, a comienzos del siglo XX, lograría conformarla como un capítulo de la historia literaria argentina.

Una lectura clave en términos de interpretación en conjunto de la gauchesca es la de Marcelino Menéndez y Pelayo, incluida como prólogo a su *Antología de la literatura hispanoamericana*, publicada por la Real Academia Española. Marcó numerosas lecturas posteriores de la gauchesca, ya sea en términos directos, como sucedió con la primera

²¹⁸ La cita es célebre: “Quizá la empresa habría sido para mí más fácil y de mejor éxito, si solo me hubiera propuesto hacer reír a costa de su ignorancia [la del gaucho], como se halla autorizado por el uso en este género de composiciones” (Hernández, 2001 [1872]: 5).

²¹⁹ También cabría mencionar en este grupo las cartas que prologan *Los tres gauchos orientales* (1872), de Antonio D. Lussich. Desde ya que todo este corpus paratextual tiene como finalidad primaria la legitimación de las obras.

edición de los *Apuntes de literatura argentina*, de Emilio Alonso Criado, publicados en 1900²²⁰, ya sea porque fue en diálogo con ella que se conformaron nuevas lecturas, como las de Ernesto Quesada o de Ricardo Rojas.

No se trata, sin embargo, de la única lectura de conjunto que se ensayó hacia esos años. Es necesario no perder de vista la existencia de manuales escolares, como *Literatura argentina con un bosquejo del movimiento literario en los pueblos americanos del habla castellana arreglado al programa de la asignatura de los colegios nacionales*, de Juan Contreras (1893), *Historia de la literatura*, de Manuel Poncelis (1891) y *Lecciones de literatura española y argentina*, de Juan José García Velloso (1896).

A diferencia de Menéndez y Pelayo, estos autores ensalzaron, como la mejor obra del género, no a *Martín Fierro*, sino al *Fausto*, de Del Campo²²¹. Esta preferencia se puede ver en distintos trabajos de fines del siglo XIX, por ejemplo en el lugar privilegiado que adopta el *Fausto* en el *Programa de literatura española y de los estados hispano-americanos* (4º año, Colegio Nacional de la Capital), a cargo de Calixto Oyuela, en 1884, o también en el prólogo que Juan Antonio Argerich escribió para la *América poética*, la colección a cargo de Francisco Lagomaggiore de 1890²²². Evidenciar la preferencia por Del Campo en estos textos no implica sostener que fuera total, ni que el *Martín Fierro* – que iría cobrando un protagonismo cada vez mayor – no gozara ya, para otros, del mayor favor. Como ejemplo de esto último, podemos mencionar la opinión de Luis B. Tamini, quien, como vimos en el capítulo 2, en la década de 1890 revisaría su temprana confianza en el naturalismo. En un artículo de 1894 publicado en *La Quincena*, de lo poco que rescataba como modelos de las letras argentinas, además de *La cautiva* (y ya no *El matadero*) de Echeverría y del *Facundo* de Sarmiento, estaban “los versos profundamente

²²⁰ En este caso, la influencia alcanza el plagio. Había escrito Menéndez y Pelayo: “Ni Estanislao del Campo [...] ni Hilario Ascasubi [...] ni José Hernández [...] pueden ser calificados en rigor de *payadores* ni de poetas populares: hay en sus obras mucho *dilettantismo* artístico, pero la fibra popular persiste, y en el último llega a manifestarse épicamente” (1895: CXCVII; cursivas del original). Escribió Alonso Criado: “Ninguno de ellos puede ser calificado de *payador*, porque hay en sus obras intuición artística, a pesar de persistir con intensidad la fibra popular, especialmente en el último de los citados [Hernández]” (1900: 59-60; cursivas del original).

²²¹ Contreras: “[...] Del Campo sobresale [...] en el género *gauchesco*, o mejor, es un verdadero *poeta gauchero*” (1893: 137; cursivas del original). Poncelis: “[...] ninguno ha presentado una obra tan amena, ingeniosa y nueva por lo que tiene de paródica, como el *Fausto* de D. Estanislao del Campo [...]” (1891: 353; 1896: 133; 1912: 493). García Velloso: “Hidalgo, Ascasubi y Hernández tienen gracia, naturalidad, sencillez y fuerza epigramática en alguna de sus composiciones; pero el que se lleva la palma en el género que nos ocupa es indudablemente Estanislao del Campo” (1896: 361).

²²² Oyuela: “Poesía gauchesca–Importancia y legitimidad del género–Sus peligros–Hidalgo–Ascasubi–Estanislao del Campo–El *Fausto*–Mérito artístico de esta obra” (1884a: 16). Argerich: “[...] es encantador ese poema [*Fausto*] que remeda el modo de hablar de nuestros campesinos que ceden ante la cultura que los civiliza y los suprime y ¡qué diferencia con Ascasubi y con Hernández, lisa y llanamente insoportables y prosaicos” (1890: 21-22).

sentidos en dialecto pampa de J. Hernández” (*La Quincena*, n° 13 y 14, 1ª y 2ª quincena de febrero de 1894: 239).

4.2.2. Folklorización y puesta en relato: *El “criollismo” en la literatura argentina*, de Ernesto Quesada

Más arriba nos hemos detenido en el modo en que Quesada, en *El “criollismo”...*, combate lo que llama la “seudogauchesca de suburbio”, es decir, el “neocriollismo gauchi-cocoliche”, y su lengua, la “jerga gauchi-orillera-cocoliche” (Quesada, 1983 [1902]: 165, 195, 213), y, para poder hacer eso, Quesada debía distinguir la gauchesca legítima, de la cual la otra sería su imitación corrompida, degradada²²³. Aquí nos interesa analizar con detalle las operaciones que lleva adelante en su análisis de esa gauchesca que considera valiosa²²⁴.

Una de las operaciones centrales es la que llamaremos *folklorización de la gauchesca*, es decir, el emparentar –estratégicamente– a la poesía gauchesca con el folklore, y, por momentos, el volverla sin más folklore. Hasta ese momento, no podría decirse que esa fuera una lectura predominante. Menéndez Pelayo, por ejemplo, hablaba de la persistencia, en la obra de los poetas gauchescos, de la “fibra popular”, pero no

²²³ Se trata de una operación que, desarrollada por Quesada, puede reconocerse en germen en el *Anuario Bibliográfico de la República Argentina*. Se dice de *Dos payadores de contrapunto*: “Detestabilísimo. La poesía gauchesca, que tuvo cultivadores de tanto mérito como Ascasubi, del Campo, Hidalgo y Hernández, ha caído en manos de los más ineptos versificadores. Esta, y otras publicaciones del género, lo demuestran” (1888: 265).

²²⁴ Hemos también mencionado más arriba el modo en que se articula *El “criollismo” en la literatura argentina* (1902) con *El problema del idioma nacional* (1900). Agreguemos aquí que la identidad de uno y otro libro de Quesada está dada también por el hecho de que, en el ensayo sobre el idioma nacional, adelanta algunas de sus ideas acerca de la poesía gauchesca, aunque lo haga brevemente y solo para disputar cierto argumento: “Y prescindimos a sabiendas de mencionar, entre los elementos que contribuyen a corromper el idioma, el pintoresco lenguaje gauchesco, que domina en nuestras campañas, y que ha dado origen a una literatura nacional hermosísima por su marcado sabor del terruño, desde Hidalgo, Ascasubi y Estanislao del Campo, hasta el inolvidable José Hernández, cuyo *Martín Fierro* está en todos los ranchos; y que hoy hasta constituye un teatro criollo, con dramones de la tierruca, desde el popular *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez, hasta *La Calandria*, de Martiniano Leguizamón; siendo tan poderosa esa corriente literaria que el compositor argentino Berutti la ha llevado a la escena lírica, representando en nuestro primer coliseo su ópera nacional *Pampa*, en la que campean el lenguaje, los sentimientos y las costumbres de un ‘moreirismo’ de dudoso gusto, y que tiende a monopolizar la sana y hermosísima tradición de los payadores gauchos, cuyas leyendas forman aquella tendencia regional, en la cual, por otra parte, está basado todo el *folklore* criollo” (Quesada, 1900: 76; cursivas del original). Nos hemos permitido la transcripción extensa porque se trata de un pasaje pocas veces considerado en la bibliografía, y que permitirá apreciar mejor las operaciones específicas posteriores con que Quesada avanza en el diseño de una historia de la gauchesca. (El pasaje relativo a la literatura gauchesca, y criollista en general, que empieza en la página 76, se extiende hasta la 78. Véase también la referencia a una “canción popular de los compadritos orilleros de Buenos Aires” en la página 123).

dejaba de aclarar que, en rigor, no podían ser calificados ni de “*payadores* ni de poetas populares” (1895: CXCVII; cursivas del original).

Otro tanto afirmaba el padre Francisco Blanco García en su historia de la literatura hispanoamericana. El testimonio de este agustino resulta atendible porque el propio Quesada encarece las virtudes de “autoridad tan juiciosa y respetable” (1983 [1902]: 125) cuando cita su definición de la gauchesca: “género popular realmente curioso y típico”, definición que le sirve para disminuir el énfasis con que Menéndez Pelayo encarecía la originalidad de la gauchesca. Pero si el juicio de Blanco García es útil de ser considerado aquí es porque Quesada solo cita la frase anterior, es decir, no la totalidad del pasaje en el que se encuentra. Blanco García había escrito: “Cultívase también en la República Argentina, desde principios de siglo, un género popular verdaderamente curioso y típico, *del que se sirven algunos ingenios cultos para imitar el lenguaje de los gauchos, o labriegos del país, dándonos a conocer sus costumbres, su modo de sentir y pensar, su alma ruda, ingenua y primitiva*” (1894: 390; cursivas añadidas).

Podría objetarse que aquellos críticos que enfatizan el carácter popular de la gauchesca no olvidan que se trata de una poesía escrita por letrados, y, por el contrario, que aquellos otros que enfatizan el carácter letrado de la gauchesca no dejan de mencionar que es una poesía que tiene una raigambre popular. Sin embargo, la fuerza con que se afirma una u otra idea no constituye un mero énfasis, un elemento del que pueda prescindirse en el análisis.

Préstese atención, por ejemplo, a la siguiente frase. Aunque Quesada afirma que Hidalgo, Ascasubi, Del Campo y Hernández fueron “hijos de las ciudades”, no deja de escribir que “Ninguno de ellos, *por rara casualidad*, fue de origen gaucho ni vivió siquiera su vida en las estancias criollas, salvo Hernández, y eso en parte” (1983 [1902]: 147; cursivas añadidas). Un inciso apenas. Pero veremos que esta y otras intervenciones signan toda la argumentación del ensayo.

La otra operación –complementaria– que articula la lectura de la gauchesca en *El criollismo...* es lo que denominamos *puesta en relato*. Quesada no describe una mera sucesión –primero este, después ese, por último aquel–, sino que traza un ciclo en el que es posible distinguir un comienzo, un desarrollo y un final, mediados por una serie de acciones articuladas temporal y lógicamente.

El comienzo de esa historia de la gauchesca está dado, esperablemente, por Bartolomé Hidalgo. No obstante, Quesada lo presenta de un modo particular. Tras

mencionar a los “vates anónimos, quizá genuinos payadores gauchos” y de ofrecerle al lector algunos de sus versos como muestra, el crítico agrega:

Por fin, Bartolomé Hidalgo, el legendario barbero oriental, encendido en nuevo y vivo amor por los sucesos, se convierte en el poeta de las masas, adopta su dialecto, y, olvidando que era mediano versificador en el idioma literario, crea el género gauchesco, pudiendo pretender a la gloria de haber sido el primero en el orden cronológico (1983 [1902]: 120; cursivas añadidas).

A pesar de que, a todas luces, Hidalgo aparece como el creador del género, hay algo en esa frase que ya lo perfila como luego lo hará explícitamente Ricardo Rojas: como el precursor, alguien que, más que inventar, retoma lo que ya estaba dado en esa tradición popular, anónima, de genuinos payadores. Esa idea (central en la estructura de *Los gauchescos*, como veremos), en el pasaje de Quesada está dada por un marcador discursivo: “Por fin”. La locución instauro una suerte de teleología. Hidalgo es el creador, pero uno que de alguna manera estaba siendo esperado por esa tradición de vates anónimos: el término de una serie. Con Hidalgo comenzaría, más que la gauchesca, el nudo de la gauchesca.

Como todo relato, el que Quesada construye tiene sus incidentes, sus peligros. Puede ejemplificarse con el caso de Hilario Ascasubi. Si el poeta pudo, en 1872, reunir su obra, y fue “más feliz en esto que Hidalgo”, al mismo tipo esa “lujosa edición” implicaba un riesgo: el de volverlo inauténtico, alejado de esa musa popular que Hidalgo había sabido *por fin* poner por escrito. Es por eso que el crítico aclara: “Cabe observar que el verdadero Ascasubi no es el de la mentada edición” (1983 [1902]: 127). Quesada avanza otorgando o negando legitimidad: no le basta con diferenciar la verdadera de la falsa gauchesca, se le vuelve necesario distinguir entre lo verdadero y lo falso de la verdadera gauchesca.

A Ascasubi le sigue Estanislao del Campo, pero no solo en el tiempo, sino más bien *en el género*. A pesar del carácter problemático del *Fausto* (aspecto sobre el que nos detendremos en seguida), Quesada lo integra como parte de la “evolución lógica” de la gauchesca:

Hasta aquí la poesía gauchesca había realizado una *evolución lógica*: primeramente con Hidalgo, glorificó al gaucho patriota, valiente y cristiano, de la época de la independencia; luego con Ascasubi, al gaucho condenado a guerrear perpetuamente, durante el período de nuestras luchas civiles; después con Del Campo, se convierte en

un pretexto para aludir a su vida pintoresca, haciéndole servir a críticas de que no era capaz y empleando su lenguaje como simple capricho literario. La vida del gaucho, con posterioridad a Caseros, es decir, desde que se normaliza la existencia de la república, encontró *finalmente* su cantor en José Hernández: *El gaucho Martín Fierro* y la *Vuelta de Martín Fierro*, forman un poema encantador, que pinta una época, metiéndose sin miedo en todas las honduras, constituyendo la verdadera epopeya de la raza gaucha en el período que se extiende desde la caída de Rosas hasta la conquista del desierto (1852-1879) (1983 [1902]: 130-131; cursivas añadidas).

El pasaje propicia una sugerente ambigüedad. Porque ¿cuál sería el lugar de Hernández? Por un lado, Quesada parece dejarlo afuera de la “evolución lógica” seguida por la gauchesca “hasta aquí” (hasta Del Campo)²²⁵. Y, sin embargo, “finalmente” escribe el poema por excelencia de la vida del gaucho post-Caseros. Hernández, entonces, parece decir el crítico, abre y cierra –de nuevo– la gauchesca²²⁶.

¿Cómo se articula ese doble cierre? No sin tensiones. En primer lugar, porque, en la historia de la gauchesca que narra Quesada, el *Fausto* no podría ser –y no solo por razones cronológicas– el poema que cierre el ciclo.

Su lugar es particularmente indeciso. Escribe Quesada del poema de Del Campo: “Pocas composiciones tienen una forma gauchesca más perfecta y mayor vena poética”; y, sin embargo, dirá en seguida que es “una obra que nada tiene de gauchesco en las ideas y sentimientos: únicamente se sirve del *disfraz* del dialecto” (1983 [1902]: 128, 129; cursivas añadidas). “Disfraz”: la idea y la palabra recorren todo el ensayo, como hemos visto más arriba, para condenar el neocriollismo. Sumemos una cita más a las hechas páginas atrás:

Cabe emplear el lenguaje gauchesco en la poesía o en la novela para pintar cosas que fueron, escenas de otra época, en descripciones puestas en boca de gauchos de verdad; pero no para usarlo como el idioma del autor, describiendo paisajes de ahora y sentimientos novísimos. Esto constituye una verdadera mofa. Se me antoja que hay, hasta cierto punto, una falta de respeto al legendario criollo, al carácter gaucho, tan altivo, tan sincero y tan veraz, cuando *se disfrazan* con el lenguaje que usaba ideas que

²²⁵ Para percibir más claramente el modo en que Quesada otorga un sentido lógico a la historia de la gauchesca, tal como venimos sosteniendo, conviene notar el contraste con –por ejemplo– la siguiente afirmación de Marcelino Menéndez Pelayo en su *Antología de poetas hispanoamericanos*: “En 1870 apareció el *Fausto* de Estanislao del Campo, poema de singular asunto [...]” (1895: CXCVII). “Apareció”: se trata de un mero dar cuenta de lo existente; no se propone una organización dentro de un sistema o ciclo cerrado. (Podría decirse que la diferencia entre la propuesta de Menéndez Pelayo y la de Quesada –y la de Rojas– es la que va, en términos de Hayden White, de la crónica a la narrativa histórica [1992: 32, 35]).

²²⁶ Para una lectura actual que –en un sentido bien diverso– habla de al menos dos finales de la gauchesca, el del *Fausto* y el del *Martín Fierro*, véase Schwartzman (2013: 84).

no pudo tener o sentimientos que no alcanzó a experimentar (1983 [1902]: 207; cursivas añadidas).

Se observa con claridad: es del *Fausto* que se podría decir eso mismo; o, mejor, eso también ha sido efectivamente dicho por Quesada sobre el *Fausto*. En este punto, las ideas del crítico, tan inflexiblemente esgrimidas, a partir de las cuales ha esquematizado todo su corpus, muestran una tensión que no termina de resolverse. El *Fausto* es parte de la gauchesca verdadera, pero tiene un pie afuera. Resulta evidente también en la siguiente frase, en que brilla por su ausencia: “El alma de Hidalgo, de Ascasubi, de Hernández, no ha pasado, por metempsicosis siquiera, al estro de Soto y Calvo [...]” (1983 [1902]: 200). En la enumeración son tres, y no cuatro, los representantes de la gauchesca verdadera: no está Del Campo²²⁷.

La cuestión del disfraz tiene un costado más en el ensayo de Quesada. Si el crítico distinguía entre un “verdadero Ascasubi” y el de la edición de 1872, también escribía sobre las composiciones gauchescas de este autor que “no puede decirse de ellas que sean la expresión genuina del alma gaucha: es el ropaje de esta, encubriendo las pasiones enconadas de nuestras luchas civiles” (1983 [1902]: 128). Interesa sobre todo ahora retener el término “ropaje”, cercano a “disfraz”, que vuelve a aparecer en el siguiente pasaje, referido a Rafael Obligado, que constituía –para el crítico– “el poeta nacional por excelencia; sin que le haya sido menester envolver sus versos, vibrantes y sentidos, en el ropaje idiomático gauchesco, para inmortalizar a Santos Vega” (1983 [1902]: 147). La frase es sugestiva en tanto revela que, si había ciertas formas que perdían valor por su carácter de disfraz, para el crítico toda la literatura gauchesca tendría algo de tal. Por el contrario, es el modelo de la poesía sobre el gaucho en verso culto, la de Obligado, la que gozaría para él de mayor mérito, en la medida en que lograría una mayor autenticidad que aquella otra que elige el camino del estilo gauchesco, que en última instancia no podría ser sino una impostación.

Esto se vincula con la concepción que tiene Quesada del folklore, y la manera en que se manifiesta en la literatura. Si la poesía gauchesca era una “característica

²²⁷ En otra página Quesada explica que el estilo gauchesco era en ocasiones utilizado en la prensa para “influnciar más directamente a tal o cual parte de la población” (1983 [1902]: 170) y cita, para ejemplificarlo, un fragmento, tras el que comenta: “Por supuesto, ese estilo gauchesco es ya una degeneración de la escuela del *Fausto*” (1983 [1902]): 171, nota 49). El comentario no deja de ser ambiguo. Si, en principio, expresa que el pasaje citado constituye una degeneración respecto de la (virtuosa) escuela del *Fausto*, también cabría interpretarlo –dado el marco más amplio de ideas acerca del poema de Del Campo– como si, en rigor, dijera que el fragmento citado formaba parte de la misma (degenerada) escuela del *Fausto*.

manifestación del folklore argentino” (1983 [1902]: 143), también Echeverría, también Obligado, habían logrado “cantar nuestra pampa y el alma indómita del paisano porteño”, y en esto Quesada observa lo propio que había acontecido en otras latitudes; por ejemplo, con José Feliú y Codina, quien, a partir de una canción aragonesa había compuesto su drama *La Dolores*. “¡Cuántas pasiones dormidas, cuántas amargas experiencias, cuántos ocultos rencores, cuántas tragedias, en suma, se ocultan en los cuatro versos de no pocos cantares populares, aguardando la voz del poeta para despertar con robusta vida!”, afirmaba el folklorista Severiano Doporto, a quien Quesada cita como autoridad (1983 [1902]: 147, 146-147).

Volviendo ahora a la cuestión del fin de la gauchesca, además de las inseguras opiniones sobre el *Fausto*, está el llamativo anacronismo en que incurre Quesada al decir que Hernández escribió la segunda parte del *Martín Fierro* para contrarrestar la influencia de *Juan Moreira*, el folletín de Eduardo Gutiérrez (1983 [1902]: 138). Error grosero, pero que preferimos no explicar –no enteramente al menos– por descuido o poca atención a los detalles. Sin tampoco hacer una atribución de intencionalidad, lo cierto es que esa alteración de la cronología cumple una función dentro del relato que, sobre la gauchesca, arma Quesada. Por un lado, porque hace que el cierre sea más categórico: aquel que clausura el ciclo lo hace después de la aparición de quien da lugar al neocriollismo: el máximo representante de la gauchesca escribe en contra del máximo representante de la pseudogauchesca. Por el otro, el anacronismo hace del *Martín Fierro* un texto de absoluta actualidad, dado que –lo diré luego– la solución que propone *Calandria*, la obra teatral de Martiniano Leguizamón, y que Quesada propicia, es la misma que habría promovido Hernández con la *Vuelta*²²⁸.

La poesía gauchesca constituía, entonces, para Quesada, un ciclo cerrado. Toda rehabilitación –como la que proponía el neocriollismo– le parecía condenada al fracaso –o que había que condenar al fracaso–. Desaparecido el gaucho, necesariamente debía desaparecer su poesía. Pero –como hemos visto– existe otro factor que explica también el fin del género: su propia evolución. Es una clausura narrativa la que el crítico le inventa al género: un desenlace lógico.

Esta doble razón para la clausura de la gauchesca podría leerse en el siguiente párrafo de la carta que Miguel Cané le dirige a Quesada tras la publicación de *El “criollismo”*...:

²²⁸ “La solución [propuesta en *Calandria*] [...] es idéntica a la de Hernández, en su *Vuelta del Martín Fierro*” (Quesada, 1983 [1902]: 209).

La primera parte de su trabajo, con ser la menos actual, es, fuera de duda, la más interesante. El rápido bosquejo que hace V. de Hidalgo, Ascasubi, Del Campo y Hernández, se lee con encanto, por la seguridad de la información, la medida del juicio y la viva simpatía que en cada línea se advierte, por esa forma curiosa e interesantísima de manifestación intelectual en nuestro país. Prepara V. al lector, con suma habilidad y gran fundamento, a acompañarle, más tarde, en su enérgica condenación de las tentativas hechas para resucitar, fuera de tiempo, un género lógico en su momento, absurdo hoy (en Rubione, 1983: 235).

Importa en especial la última frase. “Un género lógico en ese momento, absurdo hoy”, escribe Cané, en la medida en que acuerda con Quesada cuando este afirma que la gauchesca corresponde a un período concluido, en que el gaucho, que aún no había desaparecido, le daba su razón de ser, su autenticidad. Pero la frase, si se la recorta, permite decir otra cosa, *también dicha* en el ensayo de Quesada: la gauchesca como “un género lógico”.

Uno de los críticos en que puede observarse el impacto directo del ensayo de Quesada es Emilio Alonso Criado. Sus apuntes escolares de historia literaria sufren, en el capítulo dedicado a la poesía gauchesca, una visible inflexión entre la primera edición, de 1900, y la segunda, de 1904. Ahora, más que las de Menéndez y Pelayo, son las ideas de Quesada, a quien cita extensamente, las que ocupan un lugar central, y que lo que llevan a hacer, entre otras observaciones, la siguiente: “Este género, hoy poco menos que olvidado[,] realizó desde su aparición hasta la época de su apogeo, *una evolución perfectamente lógica*” (1904: 59; cursivas añadidas).

Menos obvia es la influencia del libro de Quesada en la *Historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas. Sin embargo, el impacto de aquellas ideas resultó muchísimo más productivo. Complejizadas por Rojas, integradas en un vasto plan, aquellas operaciones de folklorización y puesta en relato están en la base del ciclo desarrollado en *Los gauchescos*.

4.2.3. La lógica folklórica en *Los gauchescos*, de Ricardo Rojas

El ciclo con que Ricardo Rojas abre su historia de la literatura argentina, publicada entre 1917 y 1922, es el de *Los gauchescos*. Si lo antepone a los demás (*Los coloniales*, *Los proscritos* y *Los modernos*) no es por razones de cronología, sino por el rasgo distintivo que lo definiría, es decir, el haber constituido el “primer ensayo de un arte

propio” (1960 [1917], t. 1: 57). Tal afirmación no implica que gauchesco sea sinónimo de argentino, como no lo era tampoco en Quesada²²⁹, pero sí supone un reconocimiento más enfático de la originalidad de la poesía gauchesca. Esto mismo podría decirse de otro modo: tanto para Quesada como para Rojas los poetas gauchescos, como Hernández, quedaban comprendidos, junto con *La cautiva* de Echeverría y el *Santos Vega* de Obligado, en un marco mayor, llamado “criollismo” por el primero, “gauchescos”, por el segundo; no obstante, en el cotejo que se deriva de esa convivencia, Quesada valoraba más a Obligado, mientras que para Rojas el lugar más destacado estaba ocupado por Hernández²³⁰. Esa y otras son las diferencias entre las lecturas de la gauchesca de uno y otro crítico. Sin embargo, es posible –y necesario– un análisis que haga visibles los puntos de encuentro de ambas producciones. Las dos operaciones que marcaban la lectura de Quesada están, en Rojas, podría decirse, exacerbadas. Todo un extenso dispositivo retórico está al servicio de la folklorización y de la minuciosa puesta en relato de la poesía gauchesca.

Son en principio claras las etapas que articulan este ciclo de la literatura argentina para Rojas:

Así caracterizo esa formación gauchesca en tres períodos: el primero, anónimo, de germinación oral (*folklore*); el segundo, con Hernández, de culminación (*Martín Fierro*); y el tercero de transmigración a otros géneros escritos (teatro, novela y lírica nacionales). (1960, t. 1: 56).

El pasaje del primer estadio al segundo es decisivo, y define la naturaleza de la poesía gauchesca. Como ya apuntamos a propósito de Quesada, es Hidalgo una figura clave al

²²⁹ La distinción es en rigor obvia –tanto como decir que los gauchescos forman solamente un ciclo de la historia literaria argentina–; sin embargo, es interesante observar esa relación en ciertas formulaciones concretas. A propósito de Rosas, el crítico escribe que se trató de “un tirano gauchesco, es decir, argentino” (1960 [1917], t. 2: 440); a propósito de cierto aspecto del léxico del Santos Vega de Ascasubi, habla de “su elemento argentino –ya no gauchesco–” (1960 [1917], t. 2: 493). Por otro lado, puede considerarse el momento en que recuerda que, invitado en España a dar una conferencia sobre un “poeta argentino”, eligió hablar sobre Olegario V. Andrade, a pesar de que todos pensaban que se referiría a “la pampa, el ombú, los gauchos” (1960 [1922], t. 7: 285); no obstante, téngase en cuenta lo que narra en *Retablo español*: que su primera opción “naturalmente” había sido *Martín Fierro*, pero que no contaba con ningún ejemplar con el que preparar el discurso (Rojas, 1948: 346).

La posición de Quesada queda claramente sintetizada en una de las citas que realiza de Manuel Ugarte: “No debemos excluir las escenas gauchas; pero no es posible encastillarnos tampoco dentro de ellas. Asunto nacional es todo asunto argentino, desde la vida miserable y original de los indios del sur, hasta la existencia suntuosa y casi europeo de nuestra élite” (cit. por Quesada, 1983 [1902]: 211; cursivas del original; Ugarte, 1903: 262).

²³⁰ De hecho, el lugar de Obligado en *Los gauchescos* es reducido. Es con quien termina el último capítulo, pero se trata de un comentario muy breve. Su inclusión en la historia de la literatura argentina de Rojas estará dada fundamentalmente en el ciclo dedicado a *Los modernos*.

respecto. No por ser el fundador de la gauchesca, sino precisamente porque no lo sería. La imagen de Hidalgo como articulador, como alguien que más que inventar retoma la tradición anónima, folklórica, estaba insinuada en Quesada. Rojas la construye con detalle, en muchas páginas. Un ejemplo:

[Hidalgo] no se trataba de un creador de nuevos moldes, como siempre se ha repetido por nuestros críticos, sino de un mero cantor popular, tan conmovido por la íntima vida del pueblo en aquellos días, que así dejó la cítara del poeta escolástico, para pulsar la guitarra de los payadores, cuando éstos ya habían recorrido los fogones del campamento, las pulperías del camino, los cuarteles del suburbio, haciendo vibrar la fibra patriótica del gaucho, del esclavo, del mestizo, del indio, al unísono de aquel cordaje familiar donde modularan sus nuevos *cielos*²³¹ (1960 [1917], t. 1: 320; cursivas del original).

De hecho, esa articulación entre el primer período, folklórico, y el que luego culminará en *Martín Fierro*, está escenificado en el propio texto: cuando llegamos al capítulo XII, “La musa gauchesca de Hidalgo”, antes ya hemos leído los capítulos X y XI, es decir, “Transformaciones de nuestra poesía rural” y “La poesía popular de la Independencia”, en los que Rojas ya ha dicho lo fundamental sobre Hidalgo. Dicho de otro modo, en la propia organización de *Los gauchescos* se pone en evidencia que, para Rojas, Hidalgo no implicó un corte, sino una continuidad.

Esos antecedentes incluían, además de la tradición de payadores anónimos, la tradición del romancero y los romances de Pantaleón Rivarola sobre las invasiones inglesas. También incluía la obra de Juan Baltazar Maziel, que, según Rojas, no había de considerarse “artificio *retórico*, sino auténtica inspiración de la realidad” (1960 [1917], t. 2: 371; cursivas del original). De esto se deduce que, si Hidalgo fue por un lado un “eslabón” más en una “larga cadena” (1960 [1917], t. 2: 385), por el otro se trata de uno fundamental, que Rojas destaca sobre el resto.

No es nuestra intención, en estas páginas, dar cuenta de la totalidad del “encadenamiento continuo” (1960 [1917], t. 2: 437) que va tramando Rojas en *Los gauchescos*: es minuciosa la indicación de cómo cada poeta o payador, cada tipo poético

²³¹ Una precisión: Rojas distingue el papel de Hidalgo respecto a la escritura de cielos y de diálogos. Hidalgo sería, sí, inventor de los últimos: “Los *cielos* nos presentan a Hidalgo como un simple rapsoda de la pampa, ni más ni menos que uno cualquiera de los innumerables payadores que antes cantaban, y cuyo nombre llegó a las transfiguraciones póstumas del legendario Santos Vega, o se perdió en el olvido y el desierto. Los *Diálogos*, en cambio, nos presentan la obra de un poeta que avanza en la técnica de aquel arte rural, y su obra indiscutiblemente ‘creadora’ para las letras nacionales, consiste en haber transfundido los elementos de la poesía oral a la poesía escrita” (1960 [1917], t. 2: 346; cursivas del original).

o folklórico, da lugar a nuevos autores o formas en la historia de la poesía gauchesca. Nos detendremos en un ejemplo –privilegiado–, el que culmina el segundo período de la “formación gauchesca”, el *Martín Fierro*:

Confrontando el poema con cada uno de los capítulos precedentes de esta obra, verá mi lector que casi todos los elementos de la poesía payadoresca han pasado a la rapsodia de Hernández, refundiéndose y superándose. Música, baile, metro, vocabulario, folklore, todo está fragmentariamente en los cantos anteriores, hasta que vino el *Martín Fierro* a rematar la serie centenaria (1960 [1917], t. 2: 546).

Vamos a ver ahora cómo este poema, que resume los caracteres de todas las especies gauchescas de nuestro folklore, resume también los caracteres de todas las especies sociales de nuestra formación política (1960 [1917], t. 2: 550).

Al ser una obra que sintetizaría prácticamente todo, puede resultar llamativo que se trate de aquella que sirva de culminación al segundo período de la formación gauchesca, y no a la formación gauchesca en su totalidad. Y es que, si Rojas establece aquella explícita división tripartita que hemos citado más arriba (1960 [1917], t. 1: 56; pero también en t. 1: 82 y t. 2: 603), existe otra forma de organización de la materia historiada que también recorre las páginas de *Los gauchescos*.

Aparece insinuada cuando se refiere a “aquella forma de poesía nacional, que va desde el folklore y el cantar anónimo hasta la epopeya payadoresca de *Martín Fierro*” (1960 [1917], t. 1: 180), es decir, cuando deja afuera al tercer período. Y es que si, como vimos a propósito de Hidalgo, Rojas se demora en mostrar los puentes que van desde la primera a la segunda etapa, es decir, del folklore a la literatura, luego explicita la diferencia tajante que iría de la segunda etapa a la tercera, es decir, de la literatura a la “literatura”:

[...] la poesía bárdica de los arios americanos ha dado ya en su flor, una epopeya: el *Martín Fierro*. Y es que la aparición de tal tipo estético se rige por la evolución social, más que por la evolución literaria. La epopeya es anterior a la “literatura” como retórica; es, mejor dicho, el tronco de una literatura, y cuando la raza a que pertenece se civiliza, suele servir para fecundar los otros géneros, con su levadura social. De la *Ilíada* se derivaron un teatro, una novela, una lírica, cuya influencia dura en Racine y en D’Annunzio. Del tronco céltico, una lírica (*los romances*), una novela (*los libros de caballerías*), un teatro que de él tomó sus tipos y leyendas, y cuya influencia dura hasta Wagner, Mæterlinck y Benavente. Así, de nuestro espécimen gauchesco están naciendo

obras de teatro, de lírica, de épica, de historia, de filosofía, fecundadas por él (1960 [1917], t. 2: 563; cursivas del original)²³².

En este pasaje se percibe lo que venimos llamando folklorización de la gauchesca. Si el folklore era lo que definía al primer período de la gauchesca, al mismo tiempo extiende su alcance hacia el ciclo cuyos términos iniciales se distinguen con Hidalgo y culmina con Hernández. Porque la operación complementaria de presentar a Hidalgo como un “mero cantor popular” es la de hacer otro tanto con quien cierra el género: “José Hernández, último payador”, tal el título del capítulo XXIII.

Rojas no deja de escribir que Hidalgo, Ascasubi, Del Campo, Hernández, todos ellos, fueron “los trovadores urbanos de la musa gauchesca” (1960 [1917], t. 2: 632), pero tal afirmación no implica tomar por falsa la contraria. Esta (aparente) contradicción²³³ pueden explicarse teniendo en cuenta lo que Rojas sostiene en otro ciclo, *Los coloniales*; a propósito de cierta interpretación sobre el pasado, afirma que existía una “verdad poética” allí donde no había una “verdad política”²³⁴. Dicho de otro modo, en la *Historia* de Rojas, hay distintos regímenes de verdad²³⁵. Y, para el caso que aquí nos interesa, que Hidalgo y Hernández hayan sido históricamente poetas urbanos no hace menos cierta la verdad poética de haber sido, también, cantores populares.

No solo al autor –no solo tampoco a la obra, de gran “veracidad folklórica” (1960 [1917], t. 2: 512)–, sino también al personaje vuelve Rojas un elemento del folklore. Es revelador que en cierta ocasión se refiera a Martín Fierro no como a una invención de Hernández, sino como a un individuo que realmente –y no solo poéticamente– hubiera existido:

²³² Un antecedente de esta concepción de “literatura” se encuentra en el prólogo de *Cosmópolis* (1908): “Los que quieren hacer arte con las cuatro ideas banales de fraternidad humana que hoy flotan en la superficie de nuestra civilización, se equivocan. Esos no crean arte. Hacen literatura. Y la literatura es cosa abominable. El arte que se universaliza es el que vive por el aliento de la tradición y por la emoción del paisaje nativo, como los poemas homéricos o el Romancero del Cid” (Rojas, 1908: IX-X).

²³³ Más allá de las incongruencias de esta clase, a lo largo de este capítulo señalamos que son –sin matices– contradicciones.

²³⁴ Rojas se refiere a la idea, presente en los poemas de *La lira argentina* (1824), de la emancipación como “un reanudamiento de la tradición indiana”. Escribe: “Según este sofisma histórico, que era una verdad poética, aunque no fuese una verdad política, los Incas del Perú habían sido los representantes de la soberanía continental y los héroes del Plata eran los reivindicadores de esa soberanía” (1960 [1918], t. 4: 626).

²³⁵ Esto también puede afirmarse de *La tradición nacional*, de Joaquín V. González: “[...] la verdad poética es a la verdad histórica lo que la luz es al astro que la irradia: ambas tienen una existencia real, aunque se presenten a la mente con formas y colores distintos” (2015 [1888]: 218). La similitud no sorprende; ya han sido señaladas las deudas del programa nacionalista de Rojas –y de Lugones– con el del riojano (Dalmaroni, 2006: 107).

Quizás Fierro entrara en intimidad carnal con la cautiva, siquiera alguna noche del desierto, al cruzar la pampa sobre un solo caballo, que consiguieron robar a los indios. Si tal cosa ocurrió, Hernández no nos lo dice, quizás porque un acto tan natural le resultaba espúreo [*sic*] para el arte, o porque quiso que la generosa figura de su héroe se destacara en toda su grandeza moral (1960 [1917], t. 2: 543)²³⁶.

Por otro lado, en este proceso de folklorización y puesta en relato de la gauchesca, es problemático –como lo era en Quesada– el lugar del *Fausto* criollo. Al tiempo que el poema de Del Campo resulta ineludible, no se integra con comodidad a la historia del género tal como se la construye desde las primeras décadas del siglo XX.

En el capítulo que le dedica, Rojas comienza señalando la importancia de Del Campo: “Su *Fausto* le ha dado una clasificación bien definida entre los poetas gauchescos, clasificación indiscutible a la vera de Hidalgo, de Ascasubi y de Hernández” (1960 [1917], t. 2: 496). Y no son pocas las virtudes que, en efecto, le atribuye en las páginas que siguen. Pero, a la hora de concluir, el dictamen es distinto, y concluyente:

Ni por su argumento ni por la actitud espiritual de su autor, puede el *Fausto* ser colocado en el mismo plano que los *Diálogos* de Hidalgo, o los *Trovos de Paulino Lucero*, o el *Santos Vega* de Ascasubi. Con el *Martín Fierro* de Hernández ni siquiera cabe esa comparación. El idioma gaucho en que se halla escrito, conviértelo más bien en un remedo retórico, muy hábilmente realizado, pero remedo al fin (1960 [1917], t. 2: 507-508)²³⁷.

Que la dificultad que le plantea el *Fausto* no se le escapa al propio Rojas parecería quedar claro cuando leemos, apenas unas pocas páginas después, y como elogio a

²³⁶ Otro pasaje que puede ser leído en el mismo sentido es el siguiente: “En la frontera del Chaco, recuerdo haber oído a tobas y mocovíes, cantos igualmente sencillos, al son de la rústica divigá, especie de guitarra que ellos mismos fabrican. Es el mismo canto primordial que *Martín Fierro* oyera también en la Pampa, cuando hace medio siglo merodeaban por ella tribus salvajes en cuyo seno convivió” (1960 [1917], t. 1: 224; cursivas del original).

²³⁷ Más allá de que esta sea la opinión predominante en *Los gauchescos* sobre las obras de Del Campo, cabe advertir cierto pasaje en que se sostiene lo contrario. Sobre ciertas reflexiones líricas o filosóficas del poema, el crítico escribe que “un comentarista mal informado, pudiera ver un elemento extraño a la poesía gauchesca, ya el artificio de un poeta urbano, ya un reflejo retórico del poema de Goethe, que el Pollo comentaba a su manera. Ese elemento [...] es, por el contrario, genuina flor de la psicología popular, en nuestra raza y en todas las razas” (1960 [1917], t. 2: 506). La crítica de Rojas no está, como ya dijimos, libre de contradicciones. Llamamos la atención sobre otra, sobre un aspecto distinto, pero significativo. Para encarecer el poema *La cautiva* señalaba que sus sucesores “no supieron alcanzarle por sus elementos cívicos. Ascasubi y Hernández han narrado dos historias vulgares en la vida del desierto argentino, pero sin subordinarlas a la idea superior y permanente de la nacionalidad a que el desierto y sus protagonistas pertenecían” (1960 [1917], t. 2: 476). Luego dirá, sin embargo, que, desde que *Martín Fierro* se convierte en gaucho matrero, “el poema cobra, por tal actitud del héroe, la significación cívica que también algunos le han negado” (1960 [1917], t. 2: 536). Se trata de afirmaciones estratégicas, hechas para sumar fuerza persuasiva a la hipótesis defendida en cada ocasión.

Hernández, lo siguiente: “[...] *no es un retórico que remeda*, sino un payador que canta. Estamos con él tan lejos del imitador literario, como estamos cerca del más genuino aeda popular” (1960, t. 2: 512; cursivas añadidas)²³⁸. Nuevamente la cuestión del disfraz.

Rojas había sido explícito también en un capítulo anterior, el dedicado al periodismo gauchesco, cuando, a propósito del poema “Gobierno gaicho”, de Del Campo, se refirió a la “decadencia” del género, a la expresión “ficticia”, a la “retórica gauchesca”, y afirmaba sugestivamente: “No estamos ya en presencia del gaicho-poeta, sino del poeta agaichado” (1960 [1917], t. 2: 445)²³⁹. Asimismo, en la parte final de *Los gauchescos*, en el correspondiente resumen del volumen, volvemos a encontrar un pasaje que, como en aquel de Quesada, Del Campo brilla por su ausencia: “[...] la nueva formación surgió vigorosa después de la Revolución de Mayo, se caracterizó con Hidalgo (1810-1822), continuó con Ascasubi (1830-1860), y coronose con Hernández (1870-1880)” (1960 [1917], t. 2: 636).

Volviendo ahora, para finalizar, a la cuestión de la organización de la materia historiada en *Los gauchescos* (tres períodos, dos de los cuales, el primero y el segundo, forman una suerte de unidad que desacomoda al esquema tripartito), quisiéramos reparar en otro aspecto de esa disposición. El segundo período (de Hidalgo a Hernández, para sintetizar) queda enmarcado entre dos períodos semejantes, o, mejor, analizados en términos semejantes. Si, para el primer período, Rojas había dedicado capítulos a la “poesía épica”, a la “poesía lírica” y a la “poesía dramática” de “nuestros campos” (caps. VII, VIII y IX), para el tercer período escribirá capítulos dedicados a “la tradición gauchesca” en la “novela”, en el “teatro” y en la “poesía” (caps. XXVII, XXVIII y XXIX). Al hacerlo, sigue la distinción hegeliana entre épica, lírica y dramática (1960 [1917], t. 1: 203).

Sobre el modo en que Rojas analiza (o deja de analizar) el criollismo popular en esos últimos capítulos de *Los gauchescos*, hemos hablado más arriba, por lo que remitimos a esas páginas. Aquí solo agregaremos que la negativa a reconocer una lírica gauchesca posterior a 1880 (1960 [1917], t. 2: 613-614) lo llevará, en el último capítulo de la obra, a hablar –a diferencia de lo que ocurre en los capítulos sobre la novela o el

²³⁸ Más adelante, Rojas insistirá en que el *Martín Fierro* “es cualquier otra cosa, menos una obra de retórica” y agregará que ha de considerarse “como una voz elemental de la naturaleza” (1960 [1917], t. 2: 557). Y en la “Introducción” ya había escrito: “El *Martín Fierro* ha sido el tipo literario de un momento social. Hoy no podríamos renovarlo sino por medios reflexivos, no emocionales, y bien sabemos que ese no es el procedimiento del arte verdadero. Haríamos un remedo erudito, buscando una artificiosa forma popular” (1960 [1917], t. 1: 56).

²³⁹ Con estas expresiones, se refería no solo a *Anastasio el Pollo*, sino también a *Aniceto el Gallo*.

teatro— de autores en su mayoría anteriores y no posteriores a esa fecha (Bartolomé Mitre, Luis L. Domínguez, Juan María Gutiérrez, Rafael Obligado).

Rojas tiene un vasto programa para la literatura argentina, pensado con detenimiento. Sin embargo, como hemos pretendido dar cuenta ya desde el primer capítulo de esta tesis (a propósito del lugar indeciso de Martín García Mérou en la historia de Rojas), la lectura —no la consulta— de esta monumental obra permite observar la forma menos razonada, más aventurada, con que el crítico, a medida que avanzaba en la escritura, pudo o supo acomodar autores, libros, hipótesis²⁴⁰.

4.2.4. Una lectura desmitificadora: Calixto Oyuela

Las lecturas sobre la poesía gauchesca promovidas por Quesada, y luego por Rojas, si fueron de las más importantes del momento, no por eso dejaron de encontrar voces en contra. Una de ella —particularmente aguda en la ocasión— fue la de Calixto Oyuela, que constituyó también una de las lecturas más importantes sobre el género en ese momento. Aquí consideraremos las notas escritas por Oyuela para su *Antología poética hispano-americana*, publicada en 1919-1920, pero no debemos perder de vista que su interés por la poesía gauchesca se manifiesta tempranamente. Por ejemplo, en el ya mencionado *Programa de literatura española y de los estados hispano-americanos*, para el 4to año del Colegio Nacional, de 1884. Se advierte en la posición de Oyuela la localización de la literatura argentina en el marco de la literatura hispanoamericana²⁴¹.

En la *Antología*, el mayor desacuerdo de Oyuela es con la operación que llamamos folklorización de la gauchesca. Para él, estaba claro que había dos clases muy distintas de producciones, por más que algunos pudieran confundirlas:

una poesía, no propiamente *popular*, sino *vulgar*, que ni siquiera es *poesía*, sino *coplismo* chocarrero y sin alma, nacido en los *cielitos-bailes*, de circunstancias fugaces,

²⁴⁰ La obra —sus más de dos mil quinientas páginas— tiene una potencia aún efectiva. Por un lado, Rojas se presenta como un filólogo, un investigador incansable de bibliotecas y archivos (y, de hecho, incorpora a la historia de la literatura argentina materiales hasta entonces no considerados). Por el otro, busca convencer al lector por medios estéticos: no renuncia a la pretensión de un estilo. *Los gauchescos* es por completo dispar en relación con todo lo que se había escrito hasta entonces sobre el tema: por su extensión y por su ingenio crítico.

²⁴¹ También encontramos una temprana reseña bibliográfica, de 1883, acerca de la publicación de los poemas de Antonio D. Lussich, en la que se encuentran interesantes juicios sobre la gauchesca. Allí Oyuela sostenía que escribir sobre el gaucho en lenguaje culto es un “grandísimo error”: “El lenguaje no es cosa independiente del hombre, sino su sustancia, su alma misma, por manera que si se destruye lo uno, destrúyese lo otro” (*Revista Científica y Literaria*, t. 1, 1883: 256).

y una poesía de poeta reflexivo y culto, que al *imitarla* exteriormente, la transforma, poniéndole, por *vía interpretativa* de lo que la barbarie y vulgaridad gaucha no es capaz de expresar, aunque inconscientemente lo sienta, un color, una emoción, una gracia, una luz de ideal que no tenía (1919, t. 1: 521; cursivas del original)²⁴².

Oyuela se refiere a esta operación como un “pecado original crítico”, y el destinatario de esos reproches es fundamentalmente Rojas, a quien se le atribuye el ejercicio de una “*crítica metafórica*”, “una crítica de fantasía modernista”, atenta en primer lugar “al propio lucimiento” (1919, t. 1: 523, cursivas del original; 522)²⁴³.

Partir de esa distinción, y mantenerla, lleva a Oyuela a cuestionar varios de los tópicos sobre la gauchesca que el ensayo de Quesada había comenzado a sedimentar. Ante todo, algo que ya estaba planteado en la cita anterior y que otros pasajes ampliarán: la gauchesca es una “poesía de interpretación y remedo”, afirma (Oyuela, 1919, t. 1: 524). “Remedo”: el término, emparentado con el de “disfraz” –usado por Quesada–, es el que empleaba Rojas para restarle valor al *Fausto* e incrementar el del *Martín Fierro*²⁴⁴. En el caso de Oyuela, pasa a ser un término descriptivo, que caracteriza al género en su conjunto, a su propia condición. Todo él es remedo. Y ese es su mérito.

Este pasaje (del juicio particular de un poema a la totalidad del género) puede verificarse asimismo respecto a la condición, que Rojas le atribuía al *Fausto*, de ser “un poema de transición entre la poesía nativa de forma gauchesca y la poesía culta de asunto nativo” (1960 [1917], t. 2: 498). Oyuela, por su parte, escribiría, no sobre el *Fausto*, sino sobre la gauchesca toda, que ocupaba “un honroso sitio intermedio entre el canto verdaderamente popular y la poesía selectamente artística” (1919, t. 1: 524). Se percibe

²⁴² En la famosa encuesta de *Nosotros* (“¿Cuál es el valor del *Martín Fierro*?”), la dirección de la revista se refiere a “un ilustre escritor, poeta y crítico de larga nombradía” tras el que creemos adivinar –por el contenido y los términos utilizados en el fragmento de la carta suya que se reproduce– a Oyuela: “Confundir al *Martín Fierro* [...] con las epopeyas primitivas y genuinas; asimilarlo a la *Chanson de Roland* y a la *Gesta de Mio Cid*; atribuir carácter de verdadera poesía popular, que solo puede ser la surgida espontánea e impersonalmente del pueblo con lenguaje y todo, a una obra de mera *interpretación* gauchesca (con *reflexivo remedo* del lenguaje gauchó), nacida de un concepto personal y culto, con tendencias de reforma social, sustentada en su alegato implícito; ver en él un pleno poema nacional, en vez de la representación, admirable, sí, de un estado y tipo *locales* y transitorios; equipararle a las obras poéticas más geniales del espíritu humano; hinchar la declamatoria crítica hasta hombrear a su autor en incoherente mezcolanza con Homero, Ovidio, Dante... y el Tasso! es, simplemente no saber lo que se dice” (citado en *Nosotros*, tomo 10, año 7, n° 50, junio de 1913: 426; cursivas del original).

²⁴³ No sabemos que Rojas se haya referido a los argumentos de Oyuela. Sí conocemos una anotación manuscrita que Rojas hizo en un ejemplar del ensayo sobre el *Martín Fierro* que Jorge Luis Borges publicó en 1953. Allí, entre otras cosas, escribió: “Su negación [la de Borges] del proceso histórico gauchesco es un error monstruoso” (Museo Casa de Ricardo Rojas – Instituto de Investigaciones, Biblioteca).

²⁴⁴ También en Quesada es posible rastrear el término. Por ejemplo: “Se diría que por él [*Nostalgia*] no cruzan sino Moreiras de circo, italianos disfrazados de criollos, que *remedan* al personaje que representan, a la socarrona y como una caricatura del original, en esos mal llamados ‘dramas criollos’ [...]” (1983 [1902]: 197; cursivas añadidas).

con claridad, entonces, el modo en que se desplaza la interpretación del crítico. Y, en ese desplazamiento, reside el juicio probablemente más interesante de Oyuela sobre la poesía gauchesca, en la medida que podemos hacer extensiva a la gauchesca como género la condición que señala para el *Martín Fierro*: su carácter “semi-popular y semi-artístico” (1919-1920, t. 3: 1128)²⁴⁵.

Aquella distinción entre clases de poesía también lleva a Oyuela a revisar el lugar de Hidalgo en la historia de la gauchesca. Y es que, como hemos analizado –y a Oyuela no se le escapa– es en su producción que se define la naturaleza del género. Es por eso que discute explícitamente la principal tesis de Rojas sobre el poeta. Sin querer atribuirle a la palabra un sentido absoluto, Oyuela defiende a Hidalgo como el “creador”, y no como el “precursor”, del género (1919, t. 1: 518), precisamente porque entre la poesía que Hidalgo inauguró y la que lo antecedió existiría un hiato cuyo olvido solo es posible por aquel pecado crítico.

Se detiene largamente Oyuela en el *Martín Fierro*, puesto que ahora la considera (frente al lugar de privilegio que parecía ocupar el *Fausto* en su programa de 1884) la “obra capital del género” y la que se ha prestado en mayor medida a comentarios trazados “más lírica que científicamente”²⁴⁶ (1919-1920, t. 3: 1111). Básicamente, el objetivo es discutir su presunta condición de epopeya:

Nuestro hermoso poema gauchesco contiene, sin duda, elementos épicos reflejos, pero nada tiene que ver con la verdadera epopeya, ni por su asunto, ni por su medio, ni por su época, ni por su tipo central, ni por su procedimiento, ni por su tendencia, ni por su lenguaje, ni por su *autor*. Yo siento mucho tener que discutir esto, que me parece tan obvio; pero el aparato y la difusión dada a la ampulosa teoría epopeyista me obliga a ello (1112-1113; cursivas del original).

En todos esos aspectos que, dice Oyuela, *Martín Fierro* no es una epopeya, se demorará a continuación. Demorémonos, por nuestra parte, solo en uno de ellos, aquel a partir del cual quería Rojas que se entendiera su comparación con poemas como el del Cid, cuando se quejaba de “ciertos glosadores temerarios”:

²⁴⁵ Pensamos que probablemente se trata del juicio más importante puesto que no lo reduce ni a mera voz popular ni a mera expropiación de esa voz por parte de las clases letradas, para plantear la cuestión en los términos en que lo hace Adamovski (2019: 20), quien a su vez se basa en Josefina Ludmer (cuya interpretación es precisamente aquella que permitiría escapar tanto a uno como a otro polo de la dicotomía).

²⁴⁶ No hay aquí oportunidad para la postulación de distintas formas de la verdad, a diferencia de la que sucedía en la *Historia* de Rojas.

[...] un día [...] me atreví a señalar otra semejanza, también meramente atributiva entre este romance de nuestros gauchos [*Martín Fierro*] y los cantares de Rolando o del Cid. Se vio una *igualdad*, donde solo buscaba establecer una *proporción*: el *Martín Fierro* es a los orígenes de la nacionalidad argentina, lo que el *Cantar del Cid* es a los orígenes de la civilización española (Rojas, 1960 [1917], t. 2: 529; cursivas del original).

Sobre este punto, sin embargo, Oyuela es contundente: “Dar el nombre de *orígenes nacionales* a nuestro *último período* de pelea de frontera con la indiada, que aseguró el cultivo pacífico de nuestra campaña por el inmigrante europeo, es, a todas luces abusar temeraria y ampulosamente del término” (1919-1920, t. 3: 1114; cursivas del original).

4.2.5. La gauchesca o el *Martín Fierro*: Leopoldo Lugones

Un nombre ha estado sobrevolando las páginas anteriores: el de Leopoldo Lugones. Oyuela solo cita a Rojas, pero es evidente que las tesis del autor de *El payador* también se encuentran comprendidas en el debate. *El payador*, publicado en 1916, es la reelaboración de las conferencias que Lugones había pronunciado en 1913 en el teatro Odeón, ante una selecta concurrencia, entre la que se encontraba el presidente de la Nación. Esas circunstancias son conocidas y no abundaremos en ellas. Tampoco es de nuestro interés hacer un estudio exhaustivo del ensayo lugoniano²⁴⁷, sino solo de algunas ideas capitales que se vinculan con el recorrido que venimos proponiendo.

Si, por más que no lo nombrara, Lugones estaba en el horizonte de debate de Oyuela es porque también en él se verifica aquello que hemos llamado folklorización. Hernández es, para Lugones, “un payador, y hasta el primero de los payadores” (2009 [1916]: 152)²⁴⁸ y ha escrito un “poema épico”, que “como todo poema épico [...] expresa la vida heroica de la raza: su lucha por la libertad, contra las adversidades y la injusticia” (2009 [1916]: 137). Su definición de épica difiere de la Rojas, pero comparte con el autor de la primera historia universitaria de la literatura argentina esta operación fundamental.

Aquello en que Lugones, en cambio, más se individualiza respecto de las lecturas contemporáneas es la ausencia de puesta en relato de la gauchesca. Incluso Oyuela, con

²⁴⁷ De la abundante y valiosa bibliografía, destacamos a Terán (1993) y Dalmaroni (2001; 2006).

²⁴⁸ En este sentido, puede leerse también el siguiente pasaje, en que le adjudica a Hernández una creación que lo trasciende: “Fue una obra benéfica lo que el poeta de *Martín Fierro* propúsose realizar. Paladín él también, quiso que su poema empezara la redención de la raza perseguida. Y este móvil, que es el inspirador de toda grandeza humana, abriole, a pesar suyo, la vía de perfección. A pesar suyo, porque en ninguna obra es más perceptible el fenómeno de la creación inconsciente” (2009 [1916]: 139; cursivas del original). Vale decir, se trataría de un poema garantizadamente auténtico, no producto de una voluntad particular; respondería a los designios de una raza.

sus notas individuales sobre los distintos poetas gauchescos, no dejaba de armar un sistema, señalando encadenamientos, mostrando al *Martín Fierro* como la culminación de un ciclo, y aludiendo a las novelas de Gutiérrez y al teatro de los Podestá como una desviación²⁴⁹. En Lugones, no solo el *Fausto* resulta comparado negativamente con respecto al *Martín Fierro* (“es insigne fruslería empeñarse en darle importancia clásica como literatura nacional”), sino también las composiciones de Hidalgo (“miserio comienzo”) y las de Ascasubi (ese “poeta [...] falso”) (2009 [1916]: 136, 135). Así, Lugones traza una (larga) genealogía del gaucho, pero no construye una historia de la gauchesca. Hernández tendría, tras de sí, solo “precursores” (2009 [1916]: 135). No precursores de un género, sino solo precursores de una obra²⁵⁰.

Con *El payador*, escribía Lugones en el prólogo, buscaba “coronar [...] la obra particularmente argentina” que había empezado con *El imperio jesuítico* y *La guerra gaucha*. A esos antecedentes, habría que sumar las opiniones sobre el gaucho y su literatura que había vertido en sus campañas críticas hacia fines del siglo XIX. Allí el crítico declara que los cuadros de la pampa de Alfredo Ebelot han conmovido “la sensibilidad artística” de su “alma gaucha” (*El Tiempo*, 19 de junio de 1896), pero también manifestaba su desacuerdo (declaradamente compartido con Groussac) con una literatura en que el gaucho hablara por sí mismo (*Tribuna*, 22 de diciembre de 1898). A esas citas que hicimos en el capítulo anterior, sumemos ahora la referencia a la introducción de *La guerra gaucha*, en que Lugones pedía benevolencia al lector por haber utilizado, por caso, un “neologismo criollo”, puesto que no creía que “su tema nacional fuese obstáculo para tratarlo en castellano y con el estilo más elevado posible” (1905a: 7). Pero, además de estas preferencias, una de las claves de por qué Lugones, si valoró tan intensamente el *Martín Fierro*, solo tuvo palabras de reprobación para todos los demás

²⁴⁹ “[Santos Vega, de Ascasubi] inaugura [...] una especie nueva dentro del género gauchesco, más tarde vulgarmente desviada hacia la novela en prosa y los ensayos dramáticos, y realizada luego superiormente en el ejemplar definitivo de *Martín Fierro*” (1919-1920, t. 3: 1079). Es novedoso, en ese marco, que se refiera al *Santos Vega* como “poema o novela en verso” (t. 3: 1078) y a *Martín Fierro* como “personaje representativo de novela o de drama, y no de epopeya” (t. 3: 1118). (En este punto, no puede sino recordarse la posterior adscripción del *Martín Fierro*, por parte de Borges, al género novela [2009: 109]).

²⁵⁰ En Quesada, en Rojas, la autenticidad depositada en la obra de Hernández se restaba al poema de Del Campo. En Lugones, como vemos, la articulación se da de otro modo. Por su parte, Carlos Octavio Bunge, en su discurso sobre *El derecho en la literatura gauchesca*, también coloca, por encima del *Fausto* y *Santos Vega*, *El gaucho Martín Fierro* y *La vuelta de Martín Fierro* (pero se muestra en desacuerdo con opiniones como las de Lugones o Rojas) (Bunge, 1913: 18-19). Distinto es el caso de Enrique de Vedia en su manual *Teoría literaria (nueva preceptiva)*. El *Fausto* y el *Martín Fierro* gozan para el autor de una estima equiparable: “Se admite esta forma de designar a nuestros cultores de la poesía popular [poetas gauchescos]; pero dejando establecido que Estanislao del Campo la elevó hasta él, mientras que José Hernández, por ejemplo, –*Martín Fierro*–, descendió hasta ella, con igual éxito en ambos casos” (1913: 77, nota 1).

poetas gauchescos, puede encontrarse en un texto posterior, de 1929 (“El lenguaje torpe”, *La Nación*, 29 de diciembre). Allí distingue entre los muchos que solo se dan a “fabricar gauchos literarios”, y aquellos que logran una “verdadera creación”: “Tal, por ejemplo, el lenguaje que emplean los gauchos de Güiraldes, quienes no son gauchos porque hablan así, sino que hablan así porque son gauchos”. Sobre los primeros señala que toman lo más superficial del habla del gaucho, y que es aún peor cuando quieren hacer literatura “transformando en metáforas de la nueva sensibilidad los enseres y usos de la campaña”:

Resulta el mismo disparate que le saldría a quien compusiera milongas con música de Erik Satie. Comparación nada arbitraria, a fe, pues el género tiene su música correspondiente. Y sus progenitores. Así Ascasubi, que lo aplicó a la literatura política y al paisajismo romántico, en el que habían de seguirlo del Campo y Regules con igual desacierto. Pues ni el gaucho fue nunca paisajista, ni es posible crear tipos gauchos con ponerse a hablar como ellos. El mismo Hernández, único creador en verso, vuélvese lamentable apenas se acuerda de su literatura culta.

Como se observa, y aunque Lugones advierte que el mismo Hernández no dejó de incurrir en falsedades, el autor del *Martín Fierro* sigue apareciendo como una singularidad, “único creador en verso”, casi una excepción se diría, puesto que aparece –ya se desprendía del ensayo *El payador*– como el único representante auténtico de la gauchesca.

4.3. Folklore en lengua culta: Paul Groussac

Dedicarle un apartado a Groussac permitirá terminar de estimar el lugar de cierta estética vinculada con la poesía gauchesca y el criollismo popular, y que forma parte tanto de “los gauchescos” de Rojas como del “criollismo” de Quesada. Nos referimos a la literatura que trata del gaucho pero que lo hace en prosa o verso culto, y que tiene a uno de sus mayores representantes en el *Santos Vega* de Rafael Obligado. Cabría hablar aquí de “nativismo”, según la terminología de algunos críticos, como Eduardo Romano (2004: 35-36), o Alfredo Rubione, para quien el concepto se vincula fundamentalmente con un proceso de “estilización” del género (2006b: 93). Dicho esto, no debemos olvidar, como hemos tratado de no hacerlo en las páginas anteriores, y como ha mostrado Prieto, que los circuitos de la lectura popular y la culta permanecieron en íntima vinculación, y *Santos Vega*, por caso, hizo un recorrido particularmente múltiple, ya sea porque “ninguno de los imitadores del folletín de Gutiérrez pudo, o quiso, permanecer ajeno a la lectura del

poema de Obligado”, ya sea porque “el poema hizo también su propio camino en este circuito” (Prieto, 2006: 127).

Permaneciendo por el momento en Groussac, podemos comprobar su simpatía por Obligado en el texto que escribió para *Nosotros*, en 1920, con motivo de la muerte del poeta. Allí elogió el *Santos Vega* al sostener que a su realización había contribuido en partes iguales “el vívido colorido del cuadro pampeano, –tal como lo ha conocido o imaginado el pintor; –el prestigio del trovadorismo gauchesco tradicional, personificado en su tipo más famoso; por fin, la indiscutible belleza de la ejecución” (*Nosotros*, t. 34, año 14, n° 131, abril de 1920: 456).

Ahora bien, aquello que nos interesa ahora es fundamentalmente el comienzo de ese artículo, en que Groussac cuenta haber sido él quien –“sin poseer diploma tradicionista” (*Nosotros*, t. 34, año 14, n° 131, abril de 1920: 455)– le sugirió a Obligado el tema para el poema *El cacuí* –publicado en *La Biblioteca* (año 1, t. 1, junio, 1896)²⁵¹–, leyenda que recuerda haber comentado en su célebre conferencia dictada en el World’s Folk-Lore Congress de Chicago en 1893. Llamamos la atención sobre aquella aclaración que hace Groussac porque, si existen otras intervenciones suyas que pueden refrendar lo sostenido aquí, hay otras que, en cambio, bien podrían haberlo autorizado a reclamar tal “diploma tradicionista”. Sin ir más lejos, la existencia de esa conferencia sobre el gaucho, pronunciada y luego publicada en inglés, llena de color local²⁵². También aquel texto publicado originalmente el 14 de junio de 1884 en *Sud-América*, titulado “Calandria”, en

²⁵¹ Sobre la existencia, en *La Biblioteca*, de una propuesta para la literatura argentina que estaría marcada por “la doble obligación del tema (nacional) y de la lengua (culta)”, véase Verónica Delgado (2006: 94).

²⁵² Por ejemplo: “Before railroads made distances shorter, multiplying at the same time the centers of population and the parcelling out of the territory, the immense sea of pasture grounds, covered with cattle, in appearance undivided and boundless, stretched out in a radius of twenty of thirty leagues around the Capital. Beyond, it was the desert and the Indian tents or *tolderías*. At the centre of these rural estates of several square leagues, vaguely limited and never closed, a cattle farm, with its covered gallery, its roof, with a double declivity or with a terrace, stretched out its whitewashed walls. An enormous *ombú* or a cluster of peach trees lent some cheerfulness to the rural homestead. At some distance from the master’s house, some *ranchos* of shepherds or of cow-keepers, with their straw roofs overlooked the sheep’s enclosures” (1893a: 8).

Reproducimos la versión original en inglés, pocas veces citada en la bibliografía. La versión en español se publicó en *La Nación* los días 21 y 23 de octubre de 1893, y luego fue recogida en la primera serie de *El viaje intelectual* (1919): “Antes de que los ferrocarriles aproximasen las distancias, multiplicando a la vez los centros de población y la subdivisión de las propiedades territoriales, el mar inmenso de pastos naturales cubierto de ganado, en apariencia indiviso e ilimitado, se extendía en un radio de veinte o treinta leguas alrededor de la capital. Más allá comenzaba el desierto, solo ocupado por las *tolderías* de los indios. En el centro de aquellas propiedades rurales, vagamente medidas y nunca cercadas, la casa-estancia con su galería cubierta y su techo de azotea o de dos aguas, levantaba sus paredes de adobe blanqueadas con cal; un ombú enorme o un bosquecillo de duraznos arrojaba su nota alegre sobre el campestre hogar. A corta distancia de la casa señorial, algunos ranchos de peones y pastores dominaban con sus techos de paja los corrales de las ovejas” (*La Nación*, 21 de octubre de 1893).

que traza el perfil de este gaucho entrerriano (“el último *outlaw* argentino”²⁵³), y en el que busca, como aclara en la nota con que lo recoge en *El viaje intelectual*, “conservar a la narración su acento criollo” (2005a [1904]: 105, nota 1). Por lo demás, no hay que perder de vista que, aun cuando dice no poseer diploma tradicionista, Groussac no pierde la oportunidad de señalar en la composición de Obligado (aunque se adjudique a sí mismo el error de no haber transmitido la leyenda con suficiente claridad) “algunos detalles erróneos” (*Nosotros*, t. 34, año 14, n° 131, abril de 1920: 455).

Esas intervenciones de Groussac tuvieron una repercusión notable y marcaron un cierto perfil de autor. La versión en español de la conferencia sobre el gaucho se publicó en *La Nación* el 21 y el 23 de octubre de 1893, y el 28 de octubre, desde las páginas de *La Nueva Revista*, Aníbal Latino (con el seudónimo de *Canta-claro* y en un artículo titulado “Crítica y... poesía popular”) se hacía eco de la propuesta con que Groussac acompañó la publicación de su texto: la de armar comisiones para reunir el folklore con el fin de “formar un verdadero tesoro de poesía nacional” (*La Nación*, 21 de octubre de 1893²⁵⁴). *Canta-claro* valoraba la tentativa, pero advertía que, antes de proceder en ese sentido, debía reunirse los elementos disponibles, ya existentes, sobre la vida del gaucho, y nombraba, como fuentes para hacerlo, los escritos de, entre otros, Sarmiento, Zeballos, Ascasubi, Eduardo Gutiérrez (*La Nueva Revista*, año 1, n° 20, 28 de octubre 1893: 157).

Para esta imagen de Groussac como un autor preocupado por el tema del gaucho, es significativo también un pasaje de un artículo de Martiniano Leguizamón, titulado “Nuestros orígenes literarios”. Leguizamón recuerda la propuesta presentada por Groussac que lo convertía (junto con otros: Sarmiento, López, Ricardo Gutiérrez, Pedro Goyena, Lucio Mansilla) en alguien que no habría olvidado a quien fue “la encarnación más original de las fuerzas intrínsecas de nuestro pueblo” (Leguizamón, 1911: 254), el gaucho, precisamente. Incluso es posible remitirse al propio Ricardo Rojas, en *Los gauchescos*. A la hora de dar cuenta de la recepción crítica del *Martín Fierro*, y aunque Groussac nunca elogió el poema hernandiano, Rojas no dejó de mencionarlo. Para referir la opinión de Miguel Cané, sugiere que procedería “más o menos como Groussac, nuestro francés desdeñoso y sabio, habría de apreciar, en un congreso de americanistas reunidos

²⁵³ Esta es la formulación de *El viaje intelectual* (2005a: [1904]: 100; cursivas del original); en *Sud-América* el término empleado era otro: “el último mohicano argentino” (14 de junio de 1884).

²⁵⁴ En 1893, señalaba como comisión central en Buenos Aires al Ateneo; en 1919, cuando incluye el artículo en la primera serie de *El viaje intelectual*, propone la Biblioteca Nacional, de la que era director.

en Norte América, la poesía conmovedora de los gauchos argentinos” (Rojas, 1960 [1917], t. 2: 522).

Sobre lo que sí podría afirmarse que Groussac no tenía ningún diploma es la gauchesca. Si llamó la atención sobre la necesidad de rescatar el folklore, no parece haberlo tentado la posibilidad de folklorizar el género. Solo en un texto muy temprano acerca de la poesía popular, publicado en la *Revista Argentina* (1871), se encuentran comentarios positivos, sobre el *Fausto*, de los cuales renegará en las páginas de *Los que pasaban* (1919). En 1871 hablaba de “la perfecta imitación que allí se encuentra del lenguaje *gaucho*” (t. 10: 403; cursiva del original); en 1919 hablará de la gauchesca, en general, como “mala literatura” (1972 [1919]: 74)²⁵⁵.

Con respecto al *Martín Fierro* nunca tuvo un posicionamiento directo. Sí se refirió a Hernández, y es en esas referencias que puede leerse una opinión entre líneas sobre el poema. El episodio más recordado es el que citó Borges para ilustrar que, dado que todos se conocían en el Buenos Aires de la época, “Hernández no impresionó mucho a sus contemporáneos” (Borges, 2005: 98). Groussac, esperando ser recibido en la casa de Víctor Hugo, intentaba en vano emocionarse: “Hablando en puridad, me sentía tan sereno como si me hallara en casa de José Hernández, autor de *Martín Fierro*” (Groussac, 2005b [1920]: 126)²⁵⁶. Cabe aclarar que esa frase pertenece a la versión incluida en la segunda serie de *El viaje intelectual*; en la versión original del texto, publicada en *El Diario* el 28 de septiembre de 1883, se leía en cambio: “La verdad es que estaba tan sereno como si me hallara en casa de cualquier *tío* de mi relación” (cursivas del original).

La otra ocasión en que se refirió a Hernández se encuentra en una entrevista que se publicó en *La Nación* el domingo 19 de septiembre de 1926:

Discurrimos [dice el entrevistador] sobre agrupaciones literarias. Suenan algunos nombres; se habla de tendencias y peculiaridades. Me interrumpe:

— ¡Ah! ¿Unos jóvenes que han tenido el candor de creer que “*Martín Fierro*” es un poema tremendo, algo así como *La Ilíada* o *la Odisea*?... ¡Quién iba a decirle a

²⁵⁵ En aquel artículo de la *Revista Argentina*, no es aquel el único juicio que contradice otros posteriores de Groussac; por ejemplo, se encuentra allí una visión muy optimista de la ampliación del público lector, que contrasta rotundamente con las representaciones que –vimos– Groussac maneja en su polémica con el naturalismo o con el modernismo. Se lee: “Hoy se va extendiendo el gusto y necesidad de la lectura, y dentro de poco el público, creciendo sin cesar, se confundirá con el mismo pueblo, de manera que el poeta podrá contar con esos mismos lectores que hubieran tenido de oyentes sus antepasados, los poetas primitivos: ese día necesariamente la poesía volverá a ser popular” (*Revista Argentina*, t. 10, 1871: 377).

²⁵⁶ En realidad, se trataba del recibo de Madame Lockroy –no de Hugo–, al que la sirvienta lo había conducido por equivocación. “Ah! Conque... Vaya: ahora me explico mi falta de emoción!”, se dice Groussac (2005b [1920]: 126).

Hernández que empollaba semejante huevo de avestruz!.. El excelente don Martín, como le llamábamos. Yo le conocí, le veía a menudo. Un hombre bueno...

¿A quién tendría en mente Groussac al referirse a unos “jóvenes” que han pensado que *Martín Fierro* sería como la *Ilíada* o la *Odisea*? ¿Confundiría Groussac, en su recuerdo (tenía entonces 78 años), a los jóvenes que habían sido Lugones o Rojas con los jóvenes que entonces se contaban en las filas de la vanguardia martinfierrista? Por otro lado, las palabras afectuosas para Hernández no deberían impedir reparar en la reticencia, que también podría leerse (incluso cuando la intención de Groussac haya sido solo nombrar a una figura familiar frente a una desconocida) en aquella anécdota en que Hernández aparecía contrapuesto a Hugo²⁵⁷.

El caso de Groussac permite ilustrar la multiplicidad de formas que era posible adoptar frente a la gauchesca. El suyo se individualiza por un predominante desdén, o por el silencio. Otros críticos que no defendían el género podían sí rescatar alguna obra. O podían tener reservas con un poema, pero no con el género en su conjunto. Este último es el caso de caso de Martín García Mérou, que, en su *Ensayo sobre Echeverría*, armó una lista de cuáles serían las obras argentinas “destinadas a formar literatura”, y, entre ellas, se encontraban “las poesías gauchescas de Hidalgo, de Ascasubi y del Campo” (1894a: 166). Las reservas con el *Martín Fierro* aparecían en otro texto, anterior, en que afirmaba que la juventud leía con “verdadera fruición” “*Santos Vega*, el *Gobierno gaucha* y la parodia del *Fausto*”, pero no ocurría tal cosa con el poema de Hernández:

Cuando llegó *Martín Fierro* ya no halló público verdaderamente entusiasta entre la juventud estudiosa y tuvo que buscarlo en los hogares de la pampa, llegando a ser pronto una verdadera Biblia campesina que se lee en torno del fogón de las estancias y que hace palpar el corazón de los bárbaros ingenuos que la escuchan... (1886: 230-231).

²⁵⁷ Conocemos una referencia más de Groussac, aunque no a Hernández; tampoco directamente a *Martín Fierro*, sino al parecer a la forma que adquiriría en un recitador del poema. Se halla en un artículo publicado el 9 de abril de 1885 en el diario *Sud-América* (“Charla etimológica. Sobre una frase de Cervantes”), que gira en torno de la enseñanza de la etimología del español y del método que debe seguirse. Para mostrarles a los alumnos la filiación latina del idioma, Groussac sugiere que el profesor utilice la primera frase del *Quijote*. En un momento, comenta: “*Cuyo nombre es cujum nomen*; y es picante reparar en que ese pronombre relativo estaba destinado a ser término desusado y anticuado desde su origen. Cuando el pastor de Virgilio preguntaba: *cujum pecus, an Maelibei?* cometía para los puristas de la Roma augustana, el mismo arcaísmo que cuando Martín Fierro pregunta delante del corral de su compadre: ¿*cuya* es esa majada, de Ño Serapio?”. La frase no se encuentra en el *Martín Fierro*. Creemos que en este “Ño Serapio” puede haber una referencia al “mozo llamado Serapio Suárez que se ganaba la vida recitando el *Martín Fierro*” del que habla Lugones en *El payador* (2009 [1916]: 87; véase también su poema “El cantor”, en *Poemas solariegos*). En un texto como el de *Sud-América*, en que Groussac se dirige a sus “habituales lectores” porque advierte que se trata de un tema que “no es materia periodística en grado alguno” y que resulta difícil de seguir, nótese que la referencia no da pie a ninguna aclaración; Groussac la suponía compartida con los lectores del diario.

En definitiva, en el período estudiado, los límites entre literatura y folklore eran dinámicos, borrosos, también las fronteras entre el criollismo y la gauchesca, y cada lectura, cada interpretación, implicaba una concepción distinta de las vinculaciones de aquellos términos. Dicho de otro modo, la crítica del período, al estudiar las obras que son las centrales de este capítulo, no se enfrentaba con composiciones cuya naturaleza resultara ajena a la propia mirada. Podría objetarse que tal cosa sucede en toda circunstancia. Sin embargo, también podría decirse que no siempre esta cuestión aparece tan particularmente evidente, palmaria, como aconteció, para la crítica argentina, con la literatura gauchesca y el criollismo en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX.

Capítulo 5. Alberdi, Echeverría y Sarmiento en los proyectos críticos de Martín García Mérou y Paul Groussac

5.1. Proyectos críticos

En este último capítulo, a diferencia de los tres anteriores, nos enfocaremos en dos autores en particular, Martín García Mérou y Paul Groussac. Estudiaremos cómo leyeron la obra de tres de los principales integrantes de la llamada generación romántica, o de 1837: Esteban Echeverría, Juan B. Alberdi y Domingo F. Sarmiento.

García Mérou y Groussac son dos de los críticos del período en los que puede reconocerse más claramente un proyecto crítico. Como hemos analizado en el capítulo 1, en ese momento de emergencia de la crítica, la opinión literaria aparece bajo muy distintos formatos, y tanto García Mérou como Paul Groussac escribieron artículos y libros de diferente índole; como muchos, fueron polígrafos. Sin embargo, su obra crítica es considerable y ocupa un lugar central en el conjunto de su producción intelectual. Su entera trayectoria, por otra parte, cabe en los años que esta investigación recorta, por lo que permite llevar adelante un análisis exhaustivo.

Otra particularidad es que contamos con archivos de ambos autores que nos permiten considerar manuscritos, cartas, recortes periodísticos. El fondo Paul Groussac se encuentra en el Archivo General de la Nación. También existen algunas piezas en la biblioteca de la Escuela Paul Groussac. Con respecto a García Mérou, contamos con material también en el Archivo General de la Nación, aunque no agrupado como un fondo propio, sino dentro de la colección denominada Biblioteca Nacional. Existe también, por otro lado, el fondo Martín García Mérou del Instituto Bibliográfico “Antonio Zinny”²⁵⁸.

²⁵⁸ La búsqueda en los archivos parece nunca terminarse; siempre existe la posibilidad de encontrar algún material. Queremos, de todos modos, resaltar que hemos intentado un rastreo exhaustivo, explorando todo aquello que encontramos disponible en el momento de realizar esta investigación. De García Mérou, por caso, la búsqueda nos llevó a hallar un libro manuscrito, *Mis huacos*, que acompañaba la colección arqueológica que depositó en el Museo de la Plata (hoy perdida). La obra (que editaremos próximamente) la menciona Máximo Ezequiel Farro en su tesis doctoral sobre las colecciones del Museo (2008: 254-255, nota 147), pero la desconocen las fuentes biobibliográficas sobre nuestro autor (Cócaro, 1965; Bruno, 2018). Si bien la obra no pertenece a la crítica literaria, se encuentran en ella pasajes que pueden ser vinculados con algunas cuestiones trabajadas en esta tesis; por ejemplo, la concepción de la crítica literaria que va de la retórica a la historia y la biografía (véase el capítulo 1). Apenas una cita: “Por rudimentarias que sean algunas de las formas de esos objetos, ellos son *specimens* [sic] que revelan un cierto estado intelectual y moral. A su estudio puede aplicarse el método crítico preconizado por Taine en su clásica introducción a la *Litterature Anglaise* y en sus profundas investigaciones sobre *Philosophie de l’Art*. En efecto, una obra artística, como una obra literaria, es una copia de las costumbres reinantes en el momento de su producción y es signo de un especial estado de espíritu (1893: 57).

Atenderemos, en primer lugar, al conjunto de la obra crítica de García Mérou y de Groussac, para poder ubicar el lugar que ocupa el estudio que cada uno hizo de Alberdi, de Sarmiento y de Echeverría. Estos fueron, en ambos casos, los autores argentinos sobre los que más escribieron, a los que mayor atención le dedicaron. Tal hecho también invita a un examen comparativo como el que aquí proponemos.

*
**

En el capítulo 1, hemos estudiado la participación de García Mérou en *El Álbum del Hogar*, con los “Palmetazos” de Juan Santos. La hemos analizado como una de las campañas fundadoras de la emergente crítica literaria del período, como una actualización, hacia el 80, de la campaña inaugural que Pedro Goyena había llevado adelante en torno a 1870 en las páginas de la *Revista Argentina*. La sección dio inicio, en la obra de García Mérou, a una serie que se podría trazar, pasando por *Estudios literarios*, de 1884, hasta *Libros y autores*, de 1886, libros que recopilan ensayos y artículos publicados en la prensa.

En ese momento, García Mérou defendía explícitamente la potencia de la crítica periodística, una suerte de “*lawn-tennis* intelectual”, pero cuya ligereza sería solo aparente, como escribió en el prefacio de *Estudios Literarios* (1884: 12), que solo recoge trabajos sobre autores y libros europeos, entre ellos el dedicado a *Naná*. En *Libros y autores* ya se percibe, a la vez, un cambio, y no porque en el prólogo se lo presente como el libro que viene a concluir el “período infantil de las obras del autor”, que vendría a ser reemplazado por “estudios severos” (1886: 8), sino por el contenido, la estructura que el libro, en efecto, presenta. No se trata de un volumen de mera miscelánea, como muchos otros de la época, sino que, además de la sección “De todo un poco”, el crítico organiza el ciclo “La novela en el Plata”, que, como hemos analizado en el capítulo 2, reúne sus artículos sobre las novelas de Gutiérrez, Argerich, Groussac, López y Cambaceres, y que avanza así a un tipo de crítica que se pretende más sistemática. Otra sección del libro que avanza en el mismo sentido es “Bosquejos históricos”, en que García Mérou se anima a sintetizar, desde la Edad Media hasta el siglo XIX, la literatura italiana y francesa.

Recuerdos literarios, de 1891, es uno de los libros más recordados del autor. Se trata de las memorias de la vida literaria de la segunda mitad de la década de 1870 y los primeros años de la de 1880, en Buenos Aires. Tendrá su continuación en *Confidencias*

*literarias*²⁵⁹, donde, al escenario local, suma recuerdos de la vida literaria en distintas capitales sudamericanas como resultado de sus viajes diplomáticos. Ambos son libros que articulan la crítica como memoria de una clase social. Se presentan como textos escritos sin un plan determinado (García Mérou, 1973 [1891]: 96), pero no es casual –por ejemplo– que cada uno de ellos concluya con una imagen favorable del autor: en 1891, como amigo y discípulo de Miguel Cané; en 1894, de Domingo F. Sarmiento.

Por la apertura, en *Confidencias literarias*, a la vida literaria de otras ciudades, como Bogotá, este grupo de obras se vincula con *Impresiones*, de 1884, en que dio cuenta de su viaje, como secretario de Cané, a Francia, Venezuela y Colombia, y en que la opinión literaria ocupa el lugar central de muchas páginas. Deberíamos mencionar, en este sentido, y aunque sea más tardía, la publicación en 1900 de *El Brasil intelectual*, dedicado, como el título lo revela, a autores y libros brasileños.

Si *Recuerdos literarios* y *Confidencias literarias* se presentaban como impresiones, recuerdos que venían a la memoria, hay otro grupo de obras, que es el que aquí nos interesa particularmente, que se caracteriza por la búsqueda de una mayor sistematicidad. En el próximo apartado nos detendremos a analizar todos los materiales con los que contamos, los volúmenes dedicados a Alberdi (1890), a Echeverría (1894), y los capítulos conservados del ensayo que iba a estar destinado a Sarmiento. Los propósitos de esta serie de estudios eran caracterizados del siguiente modo, en la primera página del trabajo sobre Alberdi:

[...] trataremos de reflejar las diversas fases del pensamiento argentino, en la persona de sus grandes representantes, durante el período histórico que empieza en medio de la tiranía de Rosas y termina con la organización definitiva de la República. Las figuras de Echeverría, Mitre, Vicente Fidel López, Sarmiento, Lamas, Gutiérrez, etc., serán analizadas a su turno en el curso de este largo plan, al que hace algún tiempo prestamos una constante y entusiasta dedicación (1916 [1890]: 7).

Como vemos, y si bien atenderemos a un proyecto que quedó, por lo que puede leerse en esta presentación, muy incompleto, se conformó como una obra que pretendía ser una totalidad. Esta historia del pensamiento argentino, entonces, podemos ubicarla en ese impulso que, en la crítica del período, buscaba, desde Juan María Gutiérrez, y pasando por distintas historias de la literatura escolares, hasta llegar a Ricardo Rojas, conformar

²⁵⁹ Algunos capítulos se publicaron en la *Revista Nacional* con el título de “Nuevos recuerdos literarios” (segunda serie, tomo 16, 1892 y tomo 17, 1893).

un plan original, orgánico. Quizá García Mérou haya emprendido tal empresa motivado por Estanislao Zeballos, quien lo alentó a hacerlo en una carta fechada el 24 de junio de 1888:

Yo había soñado, mi querido García Mérou, que Ud., temperamento esencialmente literario, con un estilo vigoroso y ardiente, con una singular preparación (literaria) y un gusto no contaminado, era el indicado para escribir la Historia del movimiento literario del Río de la Plata, cuyo pasado brilla y brillará más, sin duda, que el presente, pero cuyo conjunto ofrece ya mucho terreno a la investigación crítica (citado por García Mérou, 1894b: 24-25; original en AGN, colección Biblioteca Nacional, legajo 516, pieza 8253/2).

Complementaremos el análisis con la consideración de otros materiales, con algunas cartas y, fundamentalmente, con una serie de artículos publicados en 1886 en *Sud-América*, anónimos, que algunas bibliografías han atribuido a Groussac, pero que pertenecen en realidad a García Mérou²⁶⁰.

*
**

Acaso la literatura argentina no haya sido el objeto de análisis más relevante para Groussac. Fue a la literatura española a la que le dedicó eruditos ensayos en formato libro, escritos en francés: *Une énigme littéraire: le "Don Quichotte" d'Avellaneda* (1903), que lo llevó a discutir con Marcelino Menéndez Pelayo, y *Le livre des castigos e documentos attribué au roi D. Sanche IV* (1906), que le permitió establecer correspondencia con Joseph Bédier, Jean Fitzmaurice-Kelly y Ramón Menéndez Pidal. Sin embargo, no podría

²⁶⁰ En el contexto de esta sección en que hemos dado cuenta en términos generales de las etapas o zonas de la producción crítica de García Mérou, cabe citar una carta, fechada el 10 de noviembre de 1897, que le envió Francisco Sosa. Interesa, especialmente, en la medida que permite asomarse a las valoraciones que el crítico habría tenido sobre algunas de sus obras. Escribe Sosa: "Terminé ya la lectura del libro de U. sobre Echeverría. Sin duda alguna, ese estudio pone en su verdadera luz la figura del poeta, y al propio tiempo confirma el juicio que el autor, — como crítico, — ha merecido por donde quiera. Permítame U., sí, que le diga, que no porque su *Echeverría* valga tanto como vale, deja su *Alberdi* de ser un modelo de estudios críticos. Créí notar, cuando hablamos, que tiene U. cierta preferencia por *Echeverría*, y con ese motivo releí el *Alberdi*. Encierra muchas bellezas, mucha doctrina, y no desmerece un ápice cuando se le compara con el otro estudio. Lo que, a mi juicio, pasa, es que aparece U. más sobrio en *Echeverría* y a medida que los años transcurren los entusiasmos son menores y aunque amamos las flores de la juventud, preferimos los frutos de la edad madura. Pero el lector, el extraño, encuentra siempre gran encanto en las páginas trazadas por una mano juvenil. / Desdeña U. *Libros y autores* y sin embargo, quien se deleita con esas páginas no las olvida nunca" (Instituto Bibliográfico "Antonio Zinny", Fondo Martín García Mérou, caja 2, legajo 1897, ff. 150-151).

negarse, como a veces se ha hecho, la atención que efectivamente dedicó a autores argentinos, que no fue poca.

Sus opiniones más resonantes sobre la literatura local fueron, como hemos visto en capítulos anteriores, marcadamente negativas, y eso probablemente no contribuyó a que se recordara con justicia sus intereses por esa literatura. Ha propiciado este hecho, asimismo, que Groussac no publicara el segundo volumen de *Crítica literaria*, que contendría, aunque “al través del prisma poco optimista de la vejez”, artículos dedicados a escritores argentinos (Echeverría, Mármol, Andrade, entre otros) (1985 [1924]: 13, 94). Sin embargo, el anuncio de esa segunda serie era posible porque existía un cierto número de artículos escritos por Groussac sobre libros nacionales, que permanecían –y en algunos casos esa situación no ha cambiado– dispersos en la prensa.

Vimos en el capítulo 3, a propósito de la polémica de Groussac con Darío, en qué consistía su visión preponderante sobre la literatura argentina: el hecho de no reconocerle originalidad, dado estaría condenada por el momento a imitar la literatura europea. Pero también ya citamos entonces aquellos otros pasajes que muestran la relación ondulante, conflictiva, con la literatura argentina, en la medida en que es posible encontrar manifestaciones programáticas en busca de la originalidad nacional también para los países surgidos de la colonización²⁶¹.

Para entender por qué durante mucho tiempo primó en la bibliografía la imagen de un Groussac poco dado a la lectura y a la crítica de autores locales, no cabría soslayar el impacto del juicio que le mereció la *Historia de la literatura argentina*, de Ricardo Rojas:

[...] después de oídos con resignación dos o tres fragmentos en prosa gerundiana de cierto mamotreto públicamente aplaudido por los que apenas lo han abierto, me considerado autorizado para no seguir adelante, ateniéndome por ahora a los sumarios o índice de aquella copiosa historia de lo que, orgánicamente, nunca existió. Me refiero especialmente a la primera y más indigesta parte de la mole (ocupa tres tomos de los cuatro): balbuceos de indígenas o mestizos, remedos deformes de crónicas o poemas peninsulares, nociones bobas de etnografía y *folk-lore*, etc., que tanto tienen que ver con la obra literaria, como nuestro “rancho” pajizo con la arquitectónica. Tales son los productos rudimentales que si nos presentan como testimonios seculares de una supuesta “literatura” independiente de la española –siendo así que toda tentativa de

²⁶¹ Como hemos analizado en otra ocasión, ya no solo como crítico, sino incluso en su papel de escritor de ficción es posible reconocer una ambivalencia semejante; en este caso, la tensión se manifiesta entre el rechazo a ser reconocido como un escritor argentino y su afán por construir una obra de carácter nacional (Romagnoli, 2018; 2019b).

emancipación espiritual apenas había de germinar más tarde, a la par de la política, y al calor e influjo de esta misma (1985 [1924]: 13-14).

Se observa aquella visión de la literatura nacional plasmada en su polémica con Rubén Darío, que hemos analizado en el capítulo 3. Agreguemos ahora que, en este pasaje sobre Rojas, lo que aparece negado es la idea de la literatura como modelo, no como hecho, distinción que planteábamos en el capítulo 1, es decir, la literatura como un conjunto orgánico (precisamente, ese es el término que utiliza Groussac). Esto quiere decir que, para Groussac, en 1924, aún no era pertinente la mirada del historiador (puesto que no reconocía una literatura que fuera un conjunto articulado), pero (como quedaba claro por la promesa, en esas mismas páginas, de un volumen que reuniría estudios sobre autores y libros argentinos), seguía siendo necesaria la mirada del crítico.

El corpus de textos de Groussac que analizaremos, vinculado con sus opiniones críticas sobre Echeverría, Alberdi y Sarmiento, constituye –por contraposición a los producidos por García Mérou– un conjunto de artículos escritos en muy diversas circunstancias. Sobre Sarmiento y sobre Alberdi, escribió en *Sud América*, en *Le Courier Français*, en *La Biblioteca*, en *Anales de la Biblioteca*, etc. Algunos, los más importantes, fueron reunidos en las dos series de *El viaje intelectual* (1904; 1920) y en *Estudios de historia argentina* (1918). En 1874, en el diario *La Razón*, de Tucumán, había publicado un estudio sobre Alberdi, que hasta la fecha no había sido analizado²⁶². Sobre Esteban Echeverría, solo escribió en una ocasión, pero se trata de un ensayo extenso –el más extenso de los que consideramos aquí–. Del ese trabajo, fechado en 1882, Groussac solo publicó algunos capítulos²⁶³; en otra ocasión, hemos preparado la edición crítico-genética del manuscrito completo (véase Romagnoli, 2018).

²⁶² De hecho, tampoco había sido recopilado hasta el momento; lo reproducimos en el apéndice. En una de sus páginas, Groussac menciona “estudios análogos” que había publicado con anterioridad “sobre algunas celebridades argentinas y en particular sobre Sarmiento”. Páez de la Torre (h), quien sí mencionaba el trabajo sobre Alberdi (2005: 61), no hace referencia a ninguno de estos otros estudios. Tampoco los incluye en su bibliografía Juan Canter (1930). Nuestra búsqueda en las hemerotecas de Tucumán tampoco arrojó resultados positivos. Hemos, sí, podido reunir las entregas que probablemente constituyan la totalidad de lo publicado sobre Alberdi (27 y 29 de noviembre, y 2, 6 y 13 de diciembre, en que se interrumpe); para eso, complementamos lo hallado en las hemerotecas con algunos números conservados en la colección Paul Groussac del Archivo General de la Nación.

²⁶³ “*La cautiva*”, en *La Unión* (10, 11 y 13 de febrero de 1883); “*La guitarra*”, en *El Diario* (6 de marzo de 1883); y “Esteban Echeverría. La Asociación de Mayo y el *Dogma Socialista*”, en *La Biblioteca* (año 2, tomo 4, mayo, 1897).

5.2. Martín García Mérou: Una historia incompleta del pensamiento argentino

5.2.1. El exterior de la serie: la defensa de Alberdi y la condena (y defensa) de Sarmiento

En 1886, desde *El Censor*, periódico que fundara el año anterior, Sarmiento publicó una carta de Juan B. Alberdi, de 1866, dirigida a Gregorio Benítez, entonces ministro del Paraguay, con la intención de acusar a su autor (por sus opiniones acerca de la Guerra del Paraguay) de traidor a la patria. En *Sud-América*, se publicaron, como réplica, una serie de artículos en contra de Sarmiento y en defensa de la memoria de Alberdi, fallecido en 1884. Los artículos, anónimos, fueron atribuidos a Paul Groussac²⁶⁴, pero, en realidad, publicados en enero de 1886, no fueron escritos por quien había sido el director del diario hasta junio de 1885, sino por Martín García Mérou.

No caben dudas acerca de esta atribución. Ante todo, por una razón bien simple: en el fondo del autor conservado en el Instituto Bibliográfico “Antonio Zinny” (caja 1, legajo 1885-1886, folios 73-85) se conservan los recortes del diario, agrupados con una carátula que lleva su firma. El contenido de esos artículos, por otro lado, tiene mucho en común con las tesis que García Mérou sostendrá en *Juan Bautista Alberdi (ensayo crítico)* (1890), en que defiende a Alberdi de la acusación de traidor y en que critica a Sarmiento, aunque no con el tono acre que es propio de aquella serie aparecida en *Sud-América*²⁶⁵. Asimismo, tanto en el ensayo como en la serie periodística, García Mérou cita, para dar cuenta del modo en que Alberdi refuta opiniones de Sarmiento, cartas personales de Alberdi dirigidas a su sobrino, Guillermo Aráoz, y que el crítico obtuvo por parte de Benjamín Aráoz, hermano de Guillermo. Estas cartas también se conservan en el fondo del Instituto Bibliográfico “Antonio Zinny” (caja 2, legajo 1887-1889, ff. 62-95).

En el ensayo de 1890, García Mérou retomará sus críticas a Sarmiento (recordará que fue el autor de *Las ciento y una* quien trazó “una leyenda infamante hasta sobre la humilde piedra de [...] [la] tumba” de Alberdi [1916: 289])–, pero no del modo vehemente con que las hacía en 1886. En *Sud-América*, García Mérou se refería a “los delirios de un cerebro enfermo”, al “caso patológico” de Sarmiento, “dominado por pasiones violentas, juguete de su vanidad y egoísmo” (12/1/1886). La acusación más dura era la de hacer

²⁶⁴ Por ejemplo, por Gagliardi y Meglioli (2011: 130).

²⁶⁵ La serie se conforma por las siguientes entregas: “De ultratumba. Alberdi contra Sarmiento” (12/1/1886); “De ultratumba. El gran traidor” (14/1/1886); “Facundo II. Alberdi contra Sarmiento” (16/1/1886); “Alberdi contra Sarmiento. Golpe de gracia” (19/1/1886).

recaer en Sarmiento, y no en Alberdi, la condición de “traidor” a la patria, en especial por defender los derechos de Chile sobre el Estrecho de Magallanes (14/1/1886).

Más allá de las motivaciones sobre las que no se puede sino especular, lo que media por lo pronto entre los artículos de 1886, en *Sud-América*, y el ensayo sobre Alberdi, de 1890, es la relación que García Mérou entabló con Sarmiento en Paraguay, en 1888, cuando García Mérou era diplomático y Sarmiento se trasladó a aquel país en busca de un clima más benigno, que no impediría que muriera en septiembre, bajo la mirada atenta de los médicos, pero también de la diligencia amistosa de quien antes – anónimamente– lo había llamado traidor. Acaso en el fuerte contraste entre estas imágenes, construidas con una diferencia muy acotada de tiempo, resida una de las claves con respecto al lugar problemático que el estudio crítico sobre Sarmiento tuvo en el proyecto de la historia del pensamiento argentino al que estamos atendiendo.

A pesar de que García Mérou nunca publicó el ensayo sobre Sarmiento, sabemos que lo comenzó a escribir muy tempranamente, durante su estadía como diplomático en Paraguay. En una de las primeras páginas del ensayo sobre Alberdi, publicado en 1890, ya se anunciaba, como obra “en preparación”, el título *Domingo Faustino Sarmiento (Ensayo crítico)*. Y fue ese mismo año en que se publicaron dos de los tres capítulos conservados: en la *Revista Nacional* (t. 12, 1890: 72-79) apareció el primer capítulo, titulado “D. F. Sarmiento”, y en *La Nación*, el 17 de agosto de 1890, el segundo, con el título “*Recuerdos de provincia* (fragmento de un ensayo crítico, inédito, sobre D. F. Sarmiento)”²⁶⁶.

La indagación en la correspondencia de García Mérou nos ha permitido observar que, para el año 1900, el estudio sobre Sarmiento aún permanecía inconcluso. El 15 de noviembre de 1900, Domingo A. Crisci, en representación de la recientemente inaugurada Biblioteca Pública de Bragado, le escribe pidiéndole ejemplares de “sus importantes obras: ‘Sarmiento’ y ‘Notas americanas’²⁶⁷” (AGN, colección Biblioteca Nacional, legajo 545). La respuesta de García Mérou, que no envía ninguno de los libros solicitados, es la siguiente: “Remítote a U. *El Brasil intelectual*, última obra que he publicado, para la biblioteca de la ciudad. En cuanto al estudio sobre Sarmiento, aún no está en prensa, pero

²⁶⁶ Un tercer capítulo se publicó posteriormente, en *La Biblioteca* (año 1, tomo 2, septiembre, 1896: 20-38): “Sarmiento polemista. La campaña en el Ejército Grande”. Los tres capítulos se reunieron por primera vez en 1939 (*Comisión Nacional de Homenaje a Sarmiento. Cincuentenario de su muerte*, tomo I, Buenos Aires, 1939, pp. 458-487); aquí trabajamos con una edición posterior, de 1944.

²⁶⁷ Se refiere a *Estudios americanos* (1900).

pienso terminarlo en breve, demorando su envío, por esta causa” (carta fechada el 21 de noviembre de 1900; AGN, colección Biblioteca Nacional, legajo 552, f. 358).

A pesar del grado avanzado de escritura del ensayo, según se revela por la carta de García Mérou, nada se encuentra entre los papeles conservados de todo ese material que conformaría el tantas veces anunciado ensayo sobre Sarmiento. No hay ningún rastro en el Archivo General de la Nación. Y en el Instituto Bibliográfico “Antonio Zinny” solo se conservan los borradores de los tres capítulos publicados: “Sarmiento. I.” (caja 5, legajo sin fecha, ff. 42-82; manuscrito), “II.” [sobre *Recuerdos de provincia*] (caja 5, legajo sin fecha, ff. 83-109; manuscrito) y “Sarmiento polemista. La campaña en Ejército Grande” (caja 1, legajo 1885-1886, ff. 36-56; mecanografiado)²⁶⁸.

5.2.2. Juan B. Alberdi: el verdadero pensador

Si Sarmiento fue una figura problemática para García Mérou, lo contrario se diría de Juan B. Alberdi. Las opiniones vertidas en *Sud-América* y luego en el ensayo crítico son semejantes. Lo defendía en 1886 y lo seguirá defendiendo en 1890. Y la imagen de Alberdi que García Mérou construye en las numerosas páginas de su estudio es también uniforme; no hay mayores tensiones o contradicciones en los juicios desplegados a propósito de los sucesos de la vida y de los episodios de la obra.

En los archivos de García Mérou se conserva una cantidad considerable de material relacionado con su ensayo sobre Alberdi. En una carta del 10 de marzo de 1890, Vicente Fidel López lo elogia en estos términos:

No sería propio que sobre obra de ese género, yo le dijere a V. otra cosa, sino que veo en ella con sumo gusto la prueba de que V. posee con solidez las tres principales calidades que distinguen a los grandes críticos: la observación concentrada en todas las fases de su asunto; la labor persistente para investigarlo; y la benevolencia del criterio: esa noble predisposición que los romanos recomendaban a sus jueces con el sublime axioma: *summum ius summa iniuria*, para prevenirlos contra la malignidad que no pocas veces inspira a los que no elevan lo bastante su criterio para comprender que la justicia no debe separarse jamás de la benevolencia ni aun cuando tenga que ser severa y asertiva (AGN, colección Biblioteca Nacional, legajo 517, pieza 8284).

²⁶⁸ Que el borrador esté incluido en el legajo correspondiente al período 1885-1886 puede llevar a pensar que fue en esos años en que lo escribió. Sin embargo, en este archivo la agrupación por fecha no siempre es confiable. Hay un error, por ejemplo, en la inclusión de las cartas de Alberdi a Guillermo Aráoz –ya mencionadas– en el legajo 1887-1889 (caja 2), puesto que, como hemos visto, García Mérou tuvo acceso a ellas en enero de 1886 o antes.

Nos interesa detenernos en la tercera cualidad destacada por López, la benevolencia del crítico, que es también mencionada por Julio Bañados Espiñosa en un artículo aparecido en *El Comercio* de Lima, aunque con tono de reproche, cuando señala que no debe olvidar “el biógrafo” de Alberdi la necesidad de “tener, junto al incensario, un pequeño cauterio, y a veces bisturí de diestro cirujano”, o cuando añade que García Mérou es “un crítico bondadoso, [que] no se atreve a veces ni a dar un pellizco” (AGN, colección Biblioteca Nacional, legajo 541)²⁶⁹. Más allá de los modos en que ese estilo (diplomático, cabría también agregar²⁷⁰) se concretiza en los distintos libros de García Mérou, importa destacar que, en el caso del ensayo sobre Alberdi, se ve reforzado por las cualidades con las que se presenta el personaje estudiado a los ojos del crítico.

A diferencia de los provocadores y desenfadados “Palmetazos” (1879), en la serie de estudios dedicados a los hombres más destacados de la generación romántica García Mérou rehúye –o al menos esa es la imagen que intenta presentar– la disputa: “Nuestro ensayo crítico sobre Alberdi no es un libro de polémica: es una obra de comentario y de análisis. Nos ha guiado al escribirle un espíritu de respetuosa benevolencia y de franca admiración por una de las inteligencias más brillantes y nítidas de nuestra patria” (1916 [1890]: 8-9). He ahí, de nuevo, la benevolencia de la que hablaba Vicente Fidel López.

La pasión, que suele acompañar la discusión, aparece en el ensayo fuertemente marcada con un signo negativo. Por ejemplo, a propósito de ciertos juicios de Bartolomé Mitre, al que “la pasión” le habría impedido reconocer las virtudes del espíritu de Alberdi (1916 [1890]: 123). Alberdi, quien, en cambio, resulta elogiado por “el modo frío y exacto” de sus análisis (1916 [1890]: 237). Del mismo modo aparece caracterizado en contraste con Sarmiento: “[...] en este duelo en que más de una vez se han producido heridas sangrientas, toda la razón está de parte de Alberdi. Su tranquilidad y su sangre fría contrastan con la violencia y el desborde de insultos de su adversario” (1916 [1890]: 176).

²⁶⁹ Una precisión acerca del término “biógrafo”, utilizado por Julio Bañados Espiñosa. Si bien García Mérou reseña la vida de los autores estudiados, no lo hace como su tarea central. Esto puede constatarse cuando remite al lector, para conocer la “vida” de Alberdi, a la “biografía” escrita por Pelliza, o por Bilbao y Reynal O’ Connor, y agrega, apuntando a la índole de su ensayo: “Por lo demás, esta vida, puramente intelectual, está encerrada mejor que en parte alguna, en sus numerosos escritos” (1916 [1890]: 17, nota 1). Por otro lado, tampoco le cabría a la obra de García Mérou el término “bibliografía”. En su *Ensayo sobre Echeverría*, deja sin comentar la colección completa de las obras en prosa porque “Su mención, detallada y cronológica, más que a la crítica, pertenece al dominio de la bibliografía” (1894a: 162). Es verdad que en el trabajo sobre Alberdi sigue una exposición cronológica, pero García Mérou pretende ir más allá del breve apunte bibliográfico.

²⁷⁰ Para un análisis de la centralidad que tuvo la diplomacia en la producción intelectual de García Mérou, véase Bruno (2018).

No obstante, esa distribución de roles no es siempre nítida. En los artículos de *Sud-América* fue donde García Mérou expresó de manera más clara ese otro perfil de Alberdi: “Él es también apasionado y, al sentirse agredido, devuelve golpe por golpe a sus más encarnizados enemigos” (19/1/1886). En el ensayo de 1890, en que se lo caracteriza como “el primer polemista de nuestra literatura” (1916 [1890]: 188), ese desajuste en la dicotomía pasión-frialdad también está presente. Puede pensarse en la tensión que se produce entre la presentación de Alberdi como “enemigo de la denigración del ataque envenenado” (1916 [1890]: 9) y la “gota de arsénico” que habría “en el fondo de su sátira” (1916 [1890]: 177)²⁷¹.

Además de rechazar la polémica, la serie de ensayos de García Mérou sobre los principales hombres de la generación romántica quiere perseguir un “patriótico empeño” (1916 [1890]: 8). En este punto, también existe una suerte de identidad entre el crítico y el criticado, en la medida que Alberdi es, para García Mérou, un patriota, y en su obra el “ardor de patriotismo” es un “rasgo distintivo que la hace simpática como pocas” (1916 [1890]: 147).

Sus errores (aquellos pocos errores de Alberdi que García Mérou reconoce) se refieren precisamente a episodios que podrían afectar esa condición (a tal punto que los adversarios hayan podido –de forma injusta para el crítico– calificarlo de traidor). Uno de ellos (referido a la forma en que la cuestión de la nacionalidad de los ciudadanos extranjeros se había pactado en un tratado con España) constituiría la “única derrota verdadera” de Alberdi como diplomático²⁷², aunque se trataba, como García Mérou se apresura a apuntar, de una derrota “nacida de un propósito noble”, producto de una “ofuscación momentánea”, lo que la haría “disculpable” (1916 [1890]: 203).

El otro episodio, esperablemente, es el referido a la guerra del Paraguay, que ya había suscitado la defensa de García Mérou en 1886, desde *Sud-América*. El crítico, dada la importancia del punto, escribe una larga “digresión histórica” con la que busca “plantear los términos del problema antes de examinar las opiniones de Alberdi” (1916 [1890]: 217). Y, frente a esas opiniones, se mostrará en absoluto desacuerdo. Los juicios

²⁷¹ Haremos aún otra cita, que, ya no en contrapunto con Sarmiento, contrasta sí la pasión y la frialdad, y que es interesante de recuperar aquí porque muestra que, si las cualidades atribuidas a Alberdi son virtuosas, al mismo tiempo no dejan (en esta ocasión, que no se repite en el ensayo) de tener un costado negativo (producir un texto por momentos poco claro). García Mérou se refiere a *Peregrinación de Luz del Día*: “Esta preocupación de imparcialidad y esta abstención voluntaria de personalismo, hace oscuros algunos de los episodios de *Luz del Día*, pero, en cambio, le da un tono de prescindencia y de elevación filosófica que no es posible dejar de reconocer” (1916 [1890]: 252).

²⁷² La identificación entre la actuación diplomática de Alberdi y la del propio García Mérou es otro elemento para considerar en relación con la simpatía del crítico hacia el criticado.

de Alberdi le parecerán “inaceptables o inexactos” (1916 [1890]: 240), algunos de sus párrafos “indisculpables” (1916 [1890]: 235). Y, no obstante, en todos los casos García Mérou no esgrime sino alguna forma de la disculpa: el “escozor de las heridas aún abiertas” (1916 [1890]: 235), el “desinterés de su prédica y la sinceridad respetable con que emitía sus ideas”, por ejemplo (1916 [1890]: 242).

Además de su patriotismo, compartido en términos generales con sus compañeros de generación, lo que define a Alberdi en el ensayo de García Mérou es aquello que lo diferencia de las otras figuras que el crítico se proponía estudiar en esta serie de ensayos sobre el pensamiento nacional:

Su pluma está puesta al servicio de la ciencia y de la verdad. No posee la impetuosidad de polemista de Sarmiento; no resaltan en su persona los rasgos vigorosos del caudillo ni el prestigio halagador del tribuno. Mitre, López, Gutiérrez, Lamas, señalan otros rumbos en su acción, y envueltos en la ola de los acontecimientos que se suceden en el seno de la patria, le prestan el ardor de sus pasiones y la ayuda generosa de sus fuerzas. Alberdi es, sobre todo y antes que todo, un pensador (1916 [1890]: 303).

Aparecerán a lo largo de las páginas algunos sinónimos –“filósofo”, “teorizador” (1916 [1890]: 123)– para expresar la misma idea: que “el interés intelectual lo domina con detrimento y exclusión de los otros intereses” (1916 [1890]: 82). Un ejemplo más, entre los más explícitos. Dice sobre Alberdi: “Siempre hay en él una preocupación política, moral o científica. Es un *verdadero pensador*, un filósofo, pero no es un lírico” (1916 [1890]: 76; cursivas añadidas).

Reunidos esos pasajes como los reunimos, parece muy evidente que esa es la forma en que García Mérou conceptualiza a Alberdi; pero lo cierto es, por el contrario, que esos rasgos aparecen más bien dispersos a lo largo de las muchas páginas del ensayo, y que solo el análisis permite conceptualizarlos de este modo. Sin embargo, habiendo inferido los rasgos de patriota y de pensador como los más sobresalientes o decisivos de la opinión crítica de García Mérou sobre Alberdi, podemos, al releer, encontrar un caso particular, específico, en que ya se verificaban, esto es, que ya marcaban una dirección. En su comentario del *Fragmento preliminar al estudio del derecho*, García Mérou identificaba “dos rasgos fundamentales”: “Por una parte, el amor a la ciencia pura [...]. Por otra, el patriotismo vibrante y puro [...]” (1916 [1890]: 32).

Convendrá no perder de vista estos ejes que comenzamos a distinguir en el análisis de la primera entrega de esta historia trunca del pensamiento argentino, puesto que

persistirán –con variantes significativas– en el modo que se traman los elementos que conforman las lecturas críticas de García Mérou sobre Echeverría y sobre Sarmiento.

5.2.3. Esteban Echeverría, el verdadero fundador

Si toda la serie de ensayos dedicados a hombres de la generación del 37 busca constituirse como una historia de “las diversas fases del pensamiento argentino” (1916 [1890]: 7), el volumen dedicado a Echeverría puede entenderse como el intento por dar cuenta de la historia *literaria* argentina. El adjetivo no puede sino seguir teniendo un alcance amplio, pero posee una tendencia hacia la especificación. En ese proceso, Echeverría se define fundamentalmente como un literato (y no un pensador), y su obra, ante todo, por la literatura, en especial la poesía (y no por los escritos doctrinarios).

La particular estructura del libro es ya un claro índice de la operación fundamental que articula este ensayo. A diferencia del dedicado a Alberdi, en el que, tras unos breves apuntes biográficos seguía un orden cronológico en el comentario crítico de las obras, el *Ensayo sobre Echeverría* está dividido en cuatro partes, y solo la tercera y la cuarta están dedicadas a quien da título al libro. En la primera parte se dedica a estudiar “Los modelos del siglo XVIII y las primeras manifestaciones literarias en el Plata” y en la segunda hace una “Ojeada sobre los poetas de la Revolución y de la época de Rivadavia”. Recién la tercera la destina a “La vida de Echeverría y sus ideas políticas y artísticas” y la cuarta al “Análisis de las obras poéticas de Echeverría”.

En una carta del 19 de febrero de 1895, Miguel Cané le crítica esa estructura. Aunque no leyó el libro completo, le señala a García Mérou que la primera parte, “excelente en sí misma”, le parece “excesiva, en su extensión” y que “una nota ligera hubiera estado más en el tono” (AGN, colección Biblioteca Nacional, legajo 516, pieza 8254/30). Ciertamente, puede llamar la atención que solo la mitad del ensayo esté enfocado en Echeverría, pero lo que Cané no advierte es que esto es así por el lugar que Echeverría ocupa, para García Mérou, en la literatura argentina: el lugar del fundador. Pero ¿cuál ha sido, con exactitud, su mérito?

En el ensayo, se verifica una tensión entre la desmitificación y la sacralización. Ya desde los estudios de Juan María Gutiérrez se había venido marcando la calidad desapareja de la obra echeverriana, incluso sus graves defectos²⁷³. Pero es con García

²⁷³ Aquí nos limitaremos a recordar el apuntamiento de Gutiérrez acerca de la dificultad de hacer la crítica de la obra echeverriana, puesto que “está en toda ella de tal modo mezclado el oro de buena ley con materias

Mérou –y, sobre todo, con Groussac– que pueden verificarse lecturas que articulan una mirada cuestionadora de algunos valores fundamentales. Patricio Fontana ha analizado el modo en que las distintas intervenciones de Gutiérrez sobre Echeverría –en especial las “Noticias biográficas...” (1874a)– intentaron “imponerle a la totalidad de esa obra un sentido homogéneo” (Fontana, 2011: 181). Ese protocolo de lectura se encarna en la idea del poeta patriota, de alguien que “jamás aplicó su talento a otros objetos que a la patria americana y a la libertad” (Gutiérrez, 1874a: XCVIII; cit. por Fontana, 2011: 182).

Es ese protocolo de lectura el que comienza a ser cuestionado en el ensayo de García Mérou; allí reside su parte de desmitificación. Vale decir, aquello que el ensayo pone en primer plano es el modo en que el criterio vinculado con el patriotismo de un autor o de una obra se relaciona con el mérito literario de ese autor y de esa obra. Acerca de que Echeverría era un “patriota” (1894a: 156) no había ninguna discusión; lo que sí está –irresueltamente– problematizado es la búsqueda de un juicio literario que no estuviera plegado por completo a un fin patriótico, empresa desde el comienzo incierta en la medida que, como lo declaraba en el prefacio de *Alberdi*, toda esta serie de ensayos se hacía con “patriótico empeño”; allí se ubica su parte de sacralización.

La tensión recorre todo el ensayo. Por un lado, García Mérou –tal como sostiene en una página– trata de “no incurrir en un patrioterismo ridículo al tratar asuntos literarios” (1894a: 88). Y puede decirse que, en ocasiones, lo logra, por ejemplo, al dar cuenta, a veces minuciosamente, de las formas en que Echeverría siguió de cerca o plagió obras europeas²⁷⁴. Sin embargo, esa independencia de juicio está contrapesada por un elemento que termina rescatando el honor del autor:

A pesar de todo, sería un error y una injusticia, considerarlo un pirata literario, incapaz de engendrar una obra propia y original. Su pensamiento siempre fijo en el suelo de la patria, da a todos sus escritos un corte especial, una fisonomía característica que aleja la más remota sospecha de plagio o de imitación (1894a: 111).

humildes” (Gutiérrez, 1874b: XLV). (Hemos estudiado la recepción de Echeverría a lo largo del siglo XIX y del XX, en el estudio preliminar de nuestra edición crítica de *La cautiva* y *El matadero* [Romagnoli, en prensa]).

²⁷⁴ Tras subrayar una frase del “Peregrinaje de Gualpo”, de Echeverría (“Gualpo *se había cansado temprano de todas las cosas del mundo y aún de la esperanza*”), García Mérou agrega la siguiente nota al pie: “Lamartine, en su deliciosa sinfonía de *Le Vallon*, había dicho antes: “*Mon cœur, lassé de tout, même de l’espérance, / N’ira plus de ses vœux importuner le sort ; / Prêtez-moi seulement, vallon de mon enfance, / Un asile d’un jour pour attendre la mort !...*” (García Mérou, 1894a: 120; cursivas del original). También subraya una frase de “Cartas a un amigo”, de Echeverría (“*Eternidad, nada, abismos horrorosos del sepulcro para la imaginación del hombre feliz, vosotros me espantáis*”), y luego anota: “La siguiente magnífica estrofa de *Le Lac* de Lamartine, acude a nuestra memoria: “*Eternité, néant, passé, ombres abîmes. / Que faites-vous des jours que vous engloutissez ? / Parlez : nous rendrez-vous ces extases sublimes / Que vous nous ravissez ?...*” (García Mérou, 1894a: 124; cursivas del original).

Prestemos ahora atención al siguiente juicio acerca de García Mérou con respecto a las intervenciones de Gutiérrez sobre la obra de Echeverría, en que aparece sintetizada aquella ambivalencia. Tras citar las críticas que mereció *El ángel caído* por parte de Gutiérrez, agrega García Mérou:

A primera vista, estas reservas parecerán alarmantes para los que juzgan a la mayoría de nuestros escritores con un criterio puramente patriótico, sin haber penetrado en la intimidad de sus producciones. Cómo! he ahí el padre de nuestra poesía nacional, el iniciador y el verdadero maestro de toda esa pléyade brillante que llega desde Mármol hasta Ricardo Gutiérrez, Andrade y Guido Spano! ¿Y es a un espíritu de esa talla que se atreve a medir y analizar la crítica en vez de considerarlo impecable e indiscutible? Por nuestra parte, –si la objeción nos fuera hecha– responderíamos que deploramos el celo exagerado de los editores de Echeverría, al dar a luz muchos de sus escritos, que reclamaban una discreta penumbra, y que hoy no resisten al examen más desapasionado y respetuoso (1894a: 173-174).

Por un lado, García Mérou elogia el juicio de Gutiérrez acerca de *El ángel caído*, no plegado a un criterio únicamente patriótico; por el otro, rechaza la amplitud de editor, que incluyó textos que mejor habría sido no dar a la imprenta. Esa doble valoración de la labor de Gutiérrez persiste en otras páginas y evidencia que se vincula con el modo en que el propio García Mérou lleva adelante su estudio de Echeverría. Dicho de otro modo: García Mérou, como Gutiérrez, oscila entre la poca o la mucha benevolencia, en la búsqueda en todo caso de aquella benevolente justicia de la que hablaba Vicente Fidel López.

En la cuarta parte del *Ensayo sobre Echeverría*, anota que Gutiérrez trató a Echeverría con “excesiva benevolencia”, lo que daba una “pobre idea de la imparcialidad del biógrafo” (1894a: 201-202). Pocas páginas después, sin embargo, nos encontramos con un García Mérou que escribe –elevando el tono–:

Sin estímulo, sin entusiasmo, desconocido y desdeñado, combatiendo con la ignorancia y con la desnudez, perdido en un mundo que no era el suyo –¿qué mucho que sus poesías trucas, descuidadas e incompletas no sean sino el eco vago del grandioso poema que acariciaba en el fondo del alma y que llevó a la tumba antes de animarlo con el soplo de la vida? ¡Sí, *seamos dulces y benévolos con su memoria!* (1894a: 205; cursivas añadidas).

No es esa la única oscilación que se registra en la valoración de Echeverría. García Mérou no puede sino señalar la “candorosa imitación” de “todas las peculiaridades de los

héroes románticos que le sirven de modelos”, pero, en su afán de rescatar a Echeverría, agrega que “lo verdaderamente extraño e interesante [...] es que el poeta es sincero y original”, puesto que “las evoluciones de su pensamiento lo han conducido a una situación moral tan semejante con la de aquellos, que la compenetración entre ambos ha llegado a ser natural y completa” (1894a: 118). Y, no obstante, más adelante, al ensalzar *Revolución del Sud* y *Avellaneda*, revela, por contraste, que la copia de modelos foráneos sí habría sido en otras ocasiones obstáculo para el valor artístico de las obras de Echeverría: “No hay aquí ninguna imitación extranjera, ningún héroe postizo, acaparado por las necesidades de la composición y cubierto con más o menos éxito, entre los pliegues del poncho, airosamente llevado por el jinete de la llanura” (1894a: 225; cursivas del original).

Por supuesto, no son todas vacilaciones las opiniones que aparecen en el ensayo, ni todos los juicios positivos encubren un posible reverso negativo. Hemos ya señalado que, desde su misma estructura, el perfil de Echeverría trabajado por García Mérou no es el de un pensador, como lo era el de Alberdi. Escribe en una nota al pie: “[...] esas producciones [...] carecen de importancia como obra doctrinal” (1894a: 151). El perfil de Echeverría es, para García Mérou, el de un literato, el de un escritor. En ese marco, es importante el reconocimiento que hace del valor de “El matadero”, al que compara con “una tela pintada a la manera de Goya” (1894a: 162) y al que asocia con el naturalismo²⁷⁵.

Pero ese perfil y esa obra es, ante todo, la de un poeta. De ahí que en las dos primeras partes del libro se dedique a la historia de la poesía, más que a la de la literatura en su conjunto, y que destine la cuarta parte a estudiar, específicamente, las obras poéticas de Echeverría. De todas ellas, *Avellaneda* y *La cautiva* le parecen las “dos obras más originales y hermosas”, “creaciones verdaderamente nacionales”, “inspiradas en el espectáculo de nuestra naturaleza, de nuestras luchas, de nuestra historia” (1894a: 237). Esperablemente, es *La cautiva* la que se ubica en el lugar de privilegio, “el poema nacional por excelencia” (1894a: 247).

Sin embargo, pese al valor que puede reconocerles a algunas obras *literarias* – frente a otras que le parecen “cantos de escuela de primeras letras” (1894a: 204)–, el verdadero valor de Echeverría, para García Mérou, está en su posición en la *historia* (de

²⁷⁵ “Cerrad los ojos después de leer detenidamente los párrafos siguientes, y os parecerá presenciar la escena descrita por el poeta, con un franco naturalismo que transporta la imaginación a los procedimientos de los más altos representantes contemporáneos, de la escuela de Flaubert y de Zola” (García Mérou, 1894a: 163). (En este punto, la interpretación de García Mérou es deudora de la de Tamini; véase en el capítulo 2 “Los planteos iniciadores de Benigno B. Lugones y de Luis B. Tamini”).

la literatura). Más que al mérito de páginas como *La cautiva* o *Avellaneda*, Echeverría es alguien que funciona como un punto de articulación: es el “verdadero fundador de la literatura nacional” (1894a: 249; cursivas añadidas). Lo sintetizará en las conclusiones a través de una cita de Nicolás Avellaneda (“si sus méritos de poeta son grandes, fue mayor aún su acción como precursor” [1894a: 251]), lo que evidencia que, en su planteo general, García Mérou no hace sino seguir una opinión extendida, y que en todo caso su mayor originalidad se encuentra en juicios particulares, o en el modo en que avanza – tímidamente– con algunos juicios desmitificadores.

5.2.4. Domingo F. Sarmiento, el verdadero escritor

En 1886, en *Sud-América*, Sarmiento resultaba ser, para García Mérou, el verdadero traidor a la patria, y no Alberdi, según hemos visto al comienzo de esta sección. Otro contraste organiza la relación entre Echeverría y Sarmiento. Echeverría era el “verdadero fundador” de la poesía nacional, pero Sarmiento parecería ser el verdadero escritor. Si Echeverría aportaba, amén de su rol de iniciador, unas pocas obras entre muchas sin valor, Sarmiento contribuye a la historia literaria con libros que se imponen por sí mismos, más allá de los argumentos del crítico para resaltar su importancia en el marco de una historia de la literatura nacional.

Sarmiento fue muchas cosas, y el ensayo de García Mérou no deja de atender a su perfil como político, como polemista, etc. Sin embargo, la imagen que diseña el crítico es, ante todo, la de un escritor. Vale decir que, al comentar libros como *Recuerdos de provincia* o *Campaña en el Ejército Grande*, lo que más le interesa evidenciar es, de todas las dimensiones posibles, la del talento literario de Sarmiento.

A partir de *El matadero* (que comparaba a una pintura de Goya), el crítico había señalado la no aprovechada capacidad de Echeverría para “la novela histórica o de costumbres sociales” (1894a: 163). En su comentario de *Recuerdos de provincia* (en que observa el “lujo de detalle” de la “escuela flamenca”), García Mérou también deploraba que Sarmiento (ese “Rubens criollo”) no se hubiera puesto “al servicio de la novela” (1944: 63, 49, 50). Pero, en este caso, el juicio del crítico se expande; más que estar en función de valorar una obra en particular, quiere explicar el conjunto de la obra del escritor.

Este talento de Sarmiento habría dado, continúa García Mérou, “largos y fecundos análisis a lo Balzac de la psicología de los tipos elegidos, armonizada con el espectáculo

curioso y minuciosamente reproducido del escenario en que actuaron” (1944: 50-51). Unas líneas más abajo, insiste con la vinculación con el autor de *La comedia humana* (“[...] se nota el germen de una obra de largo aliento, de un drama psicológico de la amplitud y el alcance del que sirve de base a *Le Père Goriot* o *Eugénie Grandet*” [1944: 52]) y con que Sarmiento sería “realista por índole y por naturaleza” (1944: 78).

Los hombres y mujeres retratados en *Recuerdos de provincia* se quedan en la memoria “como una caricatura de Hogarth o una creación bufona del Dickens de las tribulaciones de Pickwick” (1944: 50), ciertos episodios solo pueden compararse con “La sencillez y la belleza de los mejores capítulos de Goldsmith en el *Vicario de Wakefield*” (1944: 65), o poseen el “lirismo sentimental de Woodsworth, la imaginación exuberante de Richter y las tiernas confidencias de Renán” (1944: 66), o están “inspirados por la musa de Lamartine” (1944: 66). Su manejo de la ironía en *Campaña en el Ejército Grande* es asimilable a la de Swift a propósito de la matanza de niños irlandeses (1944: 72); tiene pasajes que revelan “las más notables dotes shakesperianas” (1944: 81); y “episodios que parecen arrancados a las soberbias descripciones de la vida esclava de las novelas de Henry Sienkiexicz” (1944: 87). Las referencias permiten apreciar la importancia que reviste la asimilación de las páginas de Sarmiento a la gran literatura europea. La cita que resulta imposible eludir, sin embargo, es otra: el comentario que le merece a García Mérou que Sarmiento, en el *Facundo*, haya descrito la pampa de la manera en que lo hizo, sin haberla conocido, tal como revelaba en su *Campaña*:

Esta declaración de Sarmiento demuestra cuánto es su mérito literario, y qué admirables facultades de adivinación poseía aquel hombre para presentir así, con una vigorosa penetración de vidente, el alma de los personajes que estudiaba, asociada a un medio que no conocía y que, sin embargo, nadie ha pintado y sentido mejor que él. Esta fabricación de “color local”, hecha de tan eximia manera, recuerda la hermosa mistificación literaria que se llamó *La Guzla* y en que el ingenio de Merimée con cinco o seis palabras ilirias, dos libracos pedantes e insípidos, se asimiló las sensaciones violentas de una raza de primitivos hasta engañar y envolver en sus redes a talentos de la talla de Pushkin y Goethe (1944: 85).

Son distintos los modelos de escritores a los que ha venido haciendo referencia García Mérou en su afán de ensalzar el talento de Sarmiento, muchos de los cuales no coinciden con aquella caracterización que el crítico hace acerca de la concepción de su “arte literario”, siempre en la búsqueda de la “acción social” (1944: 39). Si gusta de postular las novelas “a lo Balzac” que podría haber escrito, se trata solamente de un lugar retórico

para ensalzar las virtudes escriturarias de Sarmiento; la particularidad del escritor residía en textos como el *Facundo*, según parece advertir García Mérou en aquella cita: el mérito literario de un texto político.

No es posible hacer comentarios concluyentes, puesto que solo tenemos fragmentos de lo que habría sido el ensayo crítico sobre Sarmiento. Debemos conformarnos con lo que ha guardado el archivo, y con lo poco –casi nada– que en los capítulos conservados adelantan de lo que vendría después²⁷⁶. En lo preservado, lo que existen son fundamentalmente elogios. Como vimos, elogios del talento literario de Sarmiento. Es parte del protocolo de análisis de García Mérou, su benevolencia. Por supuesto, hay, en los tres capítulos, reprobaciones, críticas a Sarmiento (y, por contraste, como en los textos anteriores, elogios para Alberdi)²⁷⁷, pero ahora aparecen más mitigadas.

También aparecen cambiadas de signo algunas cualidades; determinados defectos se vuelven parte de sus virtudes. Su vanidad, esa “fatuidad enfermiza”, se revela, al mismo tiempo, como aquello que lo ha salvado de los “desfallecimientos que enervan y de la anemia moral que mata los impulsos y los arranques primos de la personalidad” (1944: 41). Y su pasión, aquella frente a la cual el crítico tenía sus reparos en *Alberdi* –y aquí mismo²⁷⁸–, puede también aparecer con signo positivo: “Nunca se eleva a mayor altura que cuando escribe inspirado por el odio” (1944: 37). Cuando *escribe*: de nuevo, en estas páginas, de lo que se trata, para el crítico, también en este punto, es de Sarmiento como escritor.

5.3. Paul Groussac: Una crítica fragmentaria de autores argentinos

5.3.1. Juan B. Alberdi: las posiciones del crítico

²⁷⁶ En dos pasajes aparecen referencias a otras partes –no conservadas– del ensayo: “La respuesta de Sarmiento y la réplica de Rawson que estudiaremos oportunamente, figuran, con justicia, entre los trabajos más profundos que han escrito nuestros publicistas sobre materia constitucional” (1944: 31-32); “En el curso de nuestro ensayo tendremos oportunidad de volver sobre esta especialidad del escritor, al ocuparnos de sus biografías, género para el cual desde los *Recuerdos de Provincia* declara tener afición, y muestra aptitudes recomendables” (1944: 57).

²⁷⁷ Probablemente la crítica más dura a Sarmiento sea la de “retardar el momento histórico de la reorganización argentina” al oponerse intransigentemente a Urquiza (1944: 76). Las causas de esas desavenencias están explicadas por Alberdi “con admirable sagacidad”, apunta García Mérou (1944: 76).

²⁷⁸ “Desgraciadamente, muy pronto, la pasión política aparece y nubla la serenidad del juicio de Sarmiento” (1944: 78).

Las de Groussac no son críticas fragmentarias por integrarse en un proyecto inacabado, como el de García Mérou, sino porque lo que escribió sobre Alberdi, Echeverría y Sarmiento lo emprendió en distintos momentos, con distintos propósitos y formatos. A diferencia de Echeverría (a quien solo le dedicó un ensayo –es verdad que el más extenso–) y a diferencia de Sarmiento (frente al cual, a pesar de las muchas ocasiones en que escribió sobre él, mantuvo un conjunto de opiniones relativamente uniforme), Alberdi fue –para el crítico– objeto de opiniones mucho más dispares, que pueden ser explicadas en muchos casos por las circunstancias en que aparecieron algunos de los textos.

El 20 de junio de 1884 se publicó en *Sud-América* una breve nota en ocasión del fallecimiento de Alberdi, acaecida el día anterior. En ella pueden encontrarse aspectos que se repiten en otros artículos de Groussac sobre el tucumano: la reseña de ciertos hechos de la biografía, la caracterización de ciertas particularidades de su estilo²⁷⁹. Pero lo que individualiza este artículo es que se trata, por la coyuntura en la que se escribió, de un texto encomiástico. En él se elogian las *Bases* (“obra considerable y fecunda que, aun después de treinta años de vida política, subsiste casi completa y apenas envejecida”), como también sucede en otro artículo laudatorio, el perfil que Groussac escribió para la sección “Redactores” de *La Biblioteca* (“[...] obra fundamental que bastaría a colocarle en el primer rango de los escritores hispanoamericanos” [año 2, tomo 3, marzo, 1897: 482]). De este último elogio se desdijo en un artículo posterior, de 1902, publicado en los *Anales de la Biblioteca*, titulado “El desarrollo constitucional y las *Bases* de Alberdi”, en que la obra señera del tucumano sale muy mal parada (se retracta: “[...] en una de esas noticias de *La Biblioteca*, en que las exigencias de la concisión y de la hospitalidad conspiraban al elogio sin reserva, me dejé decir que era aquella una ‘obra fundamental’ [...]” [1902, t. 2: 202]). En “Un livre d’ Alberdi. *Estudios económicos*” (*Le Courier Français*, 11/5/1895) y en “Escritos póstumos de J. B. Alberdi” (*La Biblioteca*, año 2, t. 4, mayo, 1897: 324-327), Groussac valoraba también las *Bases*, pero lo hacía para evaluar, por contraste, muy negativamente, los escritos póstumos.

Cuando se trata de Groussac, sin embargo, no se produce solo la alternancia o el cambio de parecer de acuerdo con los tiempos y las circunstancias, sino que existe la posibilidad de que los juicios positivos y los negativos convivan en la misma página,

²⁷⁹ Aunque la nota de *Sud-América* no está firmada, es posible asegurar que pertenece a Groussac. No solo porque él era en ese momento el director del diario, sino también por similitudes –en el modo en que se cuenta la biografía– con otros textos suyos, especialmente con los artículos de 1874.

incluso en la misma línea. Esto, que ya ha sido señalado en la bibliografía como propio de su estilo crítico²⁸⁰, no dejó Groussac de justificarlo, y lo hizo a propósito precisamente de su postura sobre Alberdi. En 1874, en la serie de artículos de *La Razón*, reclamaba para sí el lugar de “juez desapasionado”, diferente al del coro de “panegiristas o detractores” que, según el crítico, se había ocupado de Alberdi hasta el momento (*La Razón*, 27/11/1874). Y sería en 1902, en los *Anales de la Biblioteca*, frente al hecho de que era a él mismo al que entonces había quienes lo consideraban tanto “no partidario” como “admirador” de Alberdi, cuando Groussac escribió: “¡Amigo o enemigo, el escritor imparcial, según le toque apreciar, con elogios o críticas, obras diferentes y aspectos diversos de un personaje complejo!” (*Anales de la Biblioteca*, 1902, t. 2: 205, nota 1).

Tendremos ocasión –y en los capítulos anteriores ya la hemos tenido– de poder observar más de un juicio de Groussac que reúne el encomio y el reproche, pero podemos señalar aquí el modo en que, en 1874, se refería a uno de los ejes que había atravesado la crítica de García Mérou: la cuestión de la supuesta traición a la patria por parte de Alberdi. Groussac siempre rechazó la acusación –en los elogios de *La Biblioteca*, en las críticas de los *Anales de la Biblioteca*–, y también lo hizo en 1874, en *La Razón*, pero entonces no dejaba de introducir una opinión que volvía el juicio general menos unívoco. Recordaba el crítico que el padre de Alberdi, de origen español, se había sumado a la causa de Mayo, y apuntaba que, si bien nadie lanzaría un vituperio contra aquella actitud, él no quería dejar de hacer constar una “impresión personal”: que él, puesto en las circunstancias de Alberdi, hubiera preferido una actitud diferente de su padre (“En tiempo de guerra, ya sea esta justa o inicua, la patria siempre tiene razón”). Por fin, buscaba explicar el sentido de su comentario:

Si me he detenido en este incidente olvidado, es porque saben todos mis lectores que la acusación de traidor a la patria ha sido frecuentemente lanzada a Alberdi; y si bien la rechazo en su parte más odiosa e infamante, no puede negarse que haya habido lugar a formularla. La tradición hereditaria es una corriente que arrastra al hombre a pesar suyo; y la mejor herencia que legue el padre a su hijo, es el cuadro grabado en su memoria de una existencia de honor y probidad, que es a la vez un programa y un ejemplo. *Delicta maiorum...* decía Horacio hace dos mil años (*La Razón*, 29/11/1874).

²⁸⁰ Por ejemplo, por Beatriz Colombi: “Su crítica acoge la disonancia, haciendo a la par el elogio y la reserva” (en Groussac, 2015a: 15). En el capítulo 2, ya hemos citado la caracterización que hace Pablo Ansolabehere: “[...] esa capacidad tan suya de ser elogioso y lapidario a la vez” (2012: 28).

El pasaje busca no ser ambiguo, puesto que intenta precisar los alcances con que afirma una y otra cosa, pero no deja de resultar problemática la aclaración de que Alberdi no era un traidor y al mismo tiempo se viera alcanzado por la tra(d)ición hereditaria.

Otro eje que atraviesa las distintas aproximaciones de Groussac (y de García Mérou) sobre la figura de Alberdi es cuál era su condición peculiar, aquella que lo distinguía de sus compañeros de generación. Para García Mérou se trataba ante todo de un pensador, y lo era también para Groussac en ciertos textos, como el de los “Redactores” de *La Biblioteca*, en que, así como se hacía eco de un juicio elogioso sobre las *Bases*, también reproducía aquella idea más difundida que se tenía de Alberdi: “Como literato de vigor y colorido, es inferior a Sarmiento y acaso a López: a todos aventaja como pensador político” (año 2, tomo 3, marzo, 1897: 483). También en el artículo dedicado al *Dogma socialista*, Groussac escribió –a propósito de Alberdi– que se trataba de un “verdadero escritor político” (*La Biblioteca*, año 2, t. 4, mayo, 1897: 296).

Sin embargo, no es esa la única figuración de la condición de Alberdi que es posible encontrar. En otros artículos, Groussac propone otras interpretaciones, más personales. En 1874, destacó que Alberdi era “ante todo un combatiente” y “su temperamento [...] el del polemista” (*La Razón*, 27/11/1874), rasgo que también para García Mérou resultaba importante. Pero en la reseña bibliográfica que escribió en *La Biblioteca* sobre los escritos póstumos, Groussac caracteriza a Alberdi como García Mérou lo hacía –por el contrario– con Sarmiento: “[...] lo que abunda, lo que pulula en esas páginas rencorosas, es el desmentido gratuito, el error voluntario, la dialéctica *chicanera*, la insinuación malévola, la estéril denigración” (*La Biblioteca*, año 2, t. 4, mayo, 1897: 326; cursivas del original).

Esas apuntaciones, de todas maneras, se refieren solo a una parte de la obra de Alberdi. En “El desarrollo constitucional y las *Bases* de Alberdi”, de 1902, en cambio, y si bien el artículo se basa en una de las obras del autor, Groussac establece caracterizaciones que pretenden dar cuenta del conjunto de la obra. Este el artículo en que Groussac reclama el lugar de juez imparcial, que tanto podía incluir elogios como críticas, según sea el aspecto estudiado. El balance que puede hacerse al final es, sin embargo, negativo. Alberdi aparece como un “incurable improvisador”, un “aficionado universal”, y el crítico diagnostica en él una “inestabilidad mental”, incluso una “falla orgánica” (*Anales de la Biblioteca*, t. 2, 1902: 232; 220; 270).

Se han deshecho para entonces los elogios que, en su análisis de la última palabra del *Dogma* (escrita por Alberdi), Groussac había concluido que revelaba al “verdadero

escritor político”, que “no usa una imagen que no sea explicativa”, dueño de una “frase corta y aguda, repleta de substancia” (*La Biblioteca*, año 2, t. 4, mayo, 1897: 296)²⁸¹. En 1902, sobre dicha palabra, reproducida en las *Bases*, solo señalará su “desleimiento” (*Anales de la Biblioteca*, 1902, t. 2: 266). Y si bien Alberdi seguirá siendo definido por “la claridad insuperable del estilo, la precisión lapidaria de la cláusula”, esta puede ser tal incluso si se encuentra “vacía, o llena de materia falsa”. Alberdi será entonces, para Groussac, el “prestigioso juglar de la frase” (*Anales de la Biblioteca*, 1902, t. 2: 234; 218).

5.3.2. Esteban Echeverría: el literato y el patriota

Más arriba, en el análisis de Echeverría por parte de García Mérou, nos hemos detenido en su carácter a medias desmitificador y hemos adelantado que el extenso ensayo que Paul Groussac escribió en 1882 avanzaba, aún más decididamente, en esa dirección. Hemos visto también en qué consistía fundamentalmente esa desmitificación: en el cuestionamiento del protocolo de lectura que pretendió imponerle Juan María Gutiérrez, la del poeta patriota (Fontana, 2011: 181). En una carta de Miguel Cané dirigida a Manuel Láinez, publicada el 17 de abril de 1884, en *El Diario*, en respuesta a una crítica de Groussac a *En viaje*, se puede observar su reacción frente a ese carácter desacralizador de la mirada groussaquina:

No seamos *chauvins*; que M. Groussac sea indulgente con esa opinión de un *dilettantismo* arquitectural, como nosotros le hemos perdonado su *éreinement* de nuestro pobre Echeverría, cuyas obras leíamos con cierta gratitud filial ante la que retrocedía el análisis y que él, ajeno a esa herencia de cariño, ha venido a desnudar con la mano irreverente del que no está obligado al respeto. Ay! De Béranger, si le aplicaran al procedimiento empleado por M. Groussac contra Echeverría!

La voz de Cané también sirve para volver a relacionar los análisis de los autores que analizamos en este capítulo. En la carta de Cané a García Mérou fechada el 19 de febrero de 1895 que hemos citado más arriba (le comentaba sus primeras impresiones sobre el *Ensayo sobre Echeverría*, que aún no había podido leer completo), se repite el lamento frente al avance desmitificador sobre la memoria del autor de *La cautiva*. Tras criticar la

²⁸¹ En la versión de *Crítica literaria*, Groussac modifica sutilmente estos juicios: la frase “repleta de substancia” se transforma en “si no siempre substancial”; “no usa una imagen que no sea explicativa”, en “rara vez usa una imagen que no sea explicativa”, y “una obra maestra de dialéctica” en “casi una obra maestra de dialéctica” (1985 [1924]: 308).

extensión de las primeras partes y la necesidad de una “nota ligera”, y acaso recordando su propia impresión sobre los artículos de Groussac de hacía una década, Cané escribe: “Mucha cáscara para llegar a la mies y esta, a la verdad... Pobre Echeverría! Qué impresión irá a hacer en mi espíritu, aún²⁸² a través de la selección simpática que calculo habrá operado V.?” (AGN, colección Biblioteca Nacional, legajo 516, pieza 8254/30).

Las palabras –con sentidos variables– se reiteran. Sarmiento, en el capítulo de sus *Viajes* dedicado a Montevideo, había escrito: “¡Pobre Echeverría! Enfermo de espíritu i de cuerpo, trabajado por una imaginación de fuego, prófugo, sin asilo, i *pensando* donde nadie piensa, donde se *obedece*, o se sublevan, únicas manifestaciones posibles de la voluntad!” (Sarmiento, 1993 [1849]: 54; cursivas del original). Y Groussac, por su parte, en el artículo sobre las *Bases* de Alberdi, sostuvo: “¡Pobre Echeverría, y qué malos versos ha cometido! Pero diez páginas de la *Cautiva* le [*sic*] absuelven de todo” (*Anales de la Biblioteca*, 1902, t. 2: 213, nota 1).

Sin embargo, permanezcamos en el sentido que las palabras (“pobre Echeverría”) tienen en el lamento de Cané. Y retomemos la idea de poeta patriota, que Gutiérrez defendía al precio de uno que otro “malabar crítico” (Fontana, 2011: 182), como cuando indicaba que las poesías personales de *Los consuelos* no harían sino reflejar la situación del país²⁸³. A ese ejemplo podría enfrentarse un contraejemplo, el reproche que hace Groussac imaginando lo que “un crítico malhumorado” –como él mismo– (f. 26r)²⁸⁴ bien podría haber dicho ante el despecho del poeta por la poca repercusión que habían tenido sus producciones luego de su regreso a Buenos Aires en 1830:

¿Piensa V. que cuando se trata de la suerte misma de la patria, cuando Paz está preso y quizá condenado a muerte, cuando la planta sangrienta del gaucho Quiroga va a hollar de nuevo la mitad de la República, y tal vez triunfar en la Ciudadela de Tucumán; cuando nuestros padres y hermanos están presos o proscriptos, podemos entusiasmarnos por unas cuantas estrofas que V. ha compuesto tranquilamente recordando demasiado

²⁸² La letra de Cané es muy enrevesada; parece leerse “aún”.

²⁸³ Escribe Fontana: “[...] con respecto a *Los consuelos*, antes que insistir en una lectura en clave biográfica del libro, [Gutiérrez] se ocupará por el contrario de revelar –mediante un malabar crítico en el que las preguntas retóricas buscan sustituir al argumento convincente– que la intención implícita de Echeverría no había sido la de incurrir en una poesía de corte lírico y subjetivista sino una muy diferente: ‘Echeverría –nos asegura Gutiérrez– [...] se presentaba disimulando el atrevimiento de sus intenciones, bajo las formas líricas de una poesía personal en la que, sin embargo, se reflejaba la situación del país. ¿Qué era este por entonces sino una víctima martirizada, descontenta y quejosa de lo pasado, resignada a la fatalidad del presente, y esperanzada en los secretos del porvenir? ¿Qué son *Los consuelos* sino el trasunto y la personificación de estos mismos dolores y esperanzas?’ (Gutiérrez, 1874: XLVII-XLVIII)” (Fontana, 2011: 182).

²⁸⁴ En las citas, indicamos la foliación realizada por el Archivo General de la Nación, donde se conserva el manuscrito (colección Paul Groussac, legajo 2, pieza 11). Véase el ensayo completo en Romagnoli (2018).

la *Profecía del Tajo*, de Luis de León, tomando su título, su ritmo, su corte de estrofa y su mismo movimiento, la cual no era a su vez más que una imitación de Horacio? (f. 26r)²⁸⁵.

Dicho esto, debe tenerse en cuenta que, si Groussac desarticula en buena medida la asociación que Gutiérrez había establecido entre la vida y la obra de Echeverría como la de un poeta patriota, esto no implica quitarle a la totalidad de la obra echeverriana esa condición. Ni menos consiste en negarle carácter de patriota al propio Echeverría. Pueden encontrarse referencias al “modelo de dignidad” (f. 126r) que fue la vida de Echeverría en el destierro, a su condición de “patriota”, precisamente (f. 162r).

¿Qué es lo que, en términos generales, valora Groussac positivamente, y qué negativamente? Se trata de lo que está puesto –materialmente– en primer plano, puesto que se condensa en el epígrafe ubicado en la misma portada del ensayo: “Bibe aquam de cisterna tua (Proverb. V: 15)” (Bebe agua de tu cisterna) (f. 1r). En este sentido, aquello que Groussac encarece o reprueba de la obra de Echeverría depende de la medida en que este habría sido capaz de contribuir a la creación de una literatura original.

En el capítulo 3, dedicado a la crítica de y contra el modernismo, en que analizamos el debate entre Darío y Groussac, pudimos atender a los distintos posicionamientos de Groussac sobre la literatura nacional. El ensayo sobre Echeverría participa de su visión predominante: “Para las naciones nacidas de la colonización, la imitación artística es un noviciado forzoso” (f. 43r). El problema con Echeverría consistiría en que no solo ha imitado, sino también ha ejercido distintas formas de la copia, incluso el “plagio con premeditación” (f. 41r). A diferencia de García Mérou, que buscaba salvar a Echeverría de la condena de ser un “pirata literario, incapaz de engendrar una obra propia y original” aduciendo su condición de patriota (1894a: 111), Groussac, fiel a su estilo, puede sostener una y otra cosa, e incluso una tercera: Echeverría era patriota, parte de su obra constituye un “tesoro de Alí Babá” (f. 91r), y Echeverría ha podido producir, sino una obra, algunos versos que son propios y originales. Los de “La cautiva”, ante todo, aquellos que, según vimos, lo absolvían de todo:

²⁸⁵ Otro ejemplo, referido al poema que en más valía tenía el propio Echeverría, *El ángel caído*: “¿Qué es la poesía social, o qué era el poeta Echeverría, sino ha oído en esos años los gritos de las víctimas [...]? [...] Si se nos anuncia en 1845 un poema social y político sobre Buenos Aires, no es posible sin abdicar todos los derechos de la realidad y de la poesía, olvidar que entonces dominaba y arrojaba su color siniestro a toda la vida social en sus menores detalles, la abominable tiranía cuyo renombre ha retumbado por los ámbitos del mundo” (ff. 153r, 155r).

La cautiva representa la entrada del desierto argentino en la gran poesía. Aunque sea siempre el mismo autor, que ha estudiado en Europa, y se sabe de memoria todo el romanticismo, hay aquí una apropiación tan feliz de la poesía sabia al tema nuevo, que resulta la *creación* en el verdadero sentido artístico (f. 62r; cursivas del original).

El valor de “La cautiva” reside, para Groussac, fundamentalmente en su descripción del paisaje. Como poeta, Echeverría sería fundamentalmente eso: un poeta “paisista”, es decir, paisajista (f. 64r). Sus retratos carecerían por completo de valor. De su talento dramático es índice la “historieta” de Brian y María (f. 64r), apenas una “trama infantil” (f. 71r).

La cuestión del paisaje resulta central. Groussac se detiene a comentar el modo en que el poeta describió fallidamente “el otro aspecto de la naturaleza argentina: después del desierto, el bosque virgen” (f. 104r), es decir, la descripción de Tucumán con que empieza el poema *Avellaneda*. Descripción que sería tan fallida como la de Sarmiento en el *Facundo* (f. 105r)²⁸⁶ y como la de Alberdi en su *Memoria descriptiva*, tal como Groussac había llamado la atención en 1874 en *La Razón* –aunque la situaba por encima de la de Sarmiento (*La Razón*, 2/12/1874)– y como seguiría sosteniendo desde los *Anales de la Biblioteca*, en 1902 (t. 2: 208)²⁸⁷.

A pesar de no valorar positivamente la descripción del paisaje tucumano en *Avellaneda*, y de no apreciar tampoco la construcción literaria del héroe del poema (que adolecería, como los restantes echeverrianos, de afectado romanticismo), Groussac lo coloca, junto con *Insurrección del Sud*, en un lugar destacado. Señala que *Avellaneda* fue compuesto “sin mayor preocupación literaria que el de la *Insurrección*” (f. 104r) y antes había dicho de este último:

Nada de arreglo ni invención: una apasionada relación, cortada por gritos de indignación, imprecaciones y blasfemias que hieren el oído como agudos clarines, y parece el relato jadeante de un soldado recién escapado de la derrota. En el arrebato incoercible de esa torrentosa poesía, todas las exageraciones, todas las vulgaridades se confunden y corren al par de las bellezas, como las rocas y légamo en el raudal espumante de un río salido de madre (f. 101r).

²⁸⁶ “[...] si se me preguntara qué dotes literarias fueron –entre algunas otras, como la delicadeza y el gusto– negadas en absoluto a Sarmiento, designaría precisamente la visión luminosa y el sentimiento apasionado de la naturaleza, que hacen a los grandes paisistas y descriptivos”, escribe Groussac en “Sarmiento en Montevideo” (2005b [1920]: 42). En relación con este punto, entonces, se lo podría oponer a Echeverría.

²⁸⁷ La cuestión del paisaje, en especial el de Tucumán, es central en Groussac, y no solo en su obra crítica, En el mismo ensayo sobre Echeverría (ff. 109r-110r), pero especialmente en su novela, *Fruto Vedado* (1884: 159-160), buscó ser él mismo quien le diera a la literatura argentina una descripción (verdadera) de ese escenario.

He aquí, en estos poemas, en donde, en todo caso, Groussac recupera la imagen del poeta patriota. Pero lo hace, como vemos, señalando que son poemas, por sus valores positivos, de un patriota antes que de un poeta. Los rasgos literarios –la descripción, los caracteres– son los que condena. De las páginas de *Insurrección del Sud* escribe: “[...] son actos más que palabras. Están encaminadas a la acción” (f. 98r). Eso le hace pensar que el criterio para juzgarlas debe ser diferente. Si antes Groussac calificó a Echeverría de “pintor de decoraciones”, la crítica ahora se convierte en elogio: en circunstancias apremiantes es necesario ser obvio para que todos entiendan: “El mal gusto es aquí buen gusto” (f. 99r).

Groussac no se detiene solo en la poesía de Echeverría; tampoco lo hacía García Mérou. Sin embargo, García Mérou desplegaba distintas estrategias para presentar a Echeverría como literato, como poeta, antes que como pensador. En el caso de Groussac, es interesante que su caracterización atienda a la figura que se había constituido con el romanticismo, la del “poeta y pensador” (f. 9r)²⁸⁸. Y si es interesante, no es por el mero hecho de hacerlo, sino por el señalamiento de ser –precisamente– una invención romántica: “Además del poeta misterioso y fatal, el romanticismo de 1830 inventó al *pensador*: y no hubo fabricante de baladas que no pretendiese reunir en sí ambos aspectos” (f. 83r; cursivas del original)²⁸⁹. Son modos distintos de construir el perfil del escritor estudiado, pero, por lo demás, García Mérou y Groussac concuerdan en muchos aspectos a la hora de evaluar la producción de Echeverría. Como pensador, por ejemplo, coinciden acerca de la valoración del *Dogma socialista*, que señalan como vago, abstracto, poético, poco fundamentado científica o experimentalmente (García Mérou, 1894a: 161; Groussac, 1985 [1924]: 278), y, en esto, en rigor, siguen los planteos que ya había hecho por su parte José Manuel Estrada (1873: 399).

²⁸⁸ Sobre la figura del poeta-pensador, véase el clásico estudio de Bénichou (2012). Para el investigador, el Poeta-Pensador advino tras la antítesis entre el Poeta (primero ensalzado por la contrarrevolución) y el Filósofo; implicaba “un espiritualismo más amplio, que, en lugar de oponer los dos tipos, y sin dejar de mantener el privilegio de la Poesía, absorbía el uno en el otro” (2012: 448).

²⁸⁹ La figura estaba ya sugerida por Gutiérrez, quien contribuyó a forjarla (“Él [Echeverría] creyó que la *poesía* y la *filosofía* no solo eran consonantes sino hermanas, y trató de hacerlas andar a la par poniendo en metro pensamientos e ideas que no habían salido antes de él de la sobria medida de la prosa didáctica” [1874b: XL-XLI; cursivas del original]).

5.3.3. Domingo F. Sarmiento: la excepción representativa

¿Quién es Sarmiento para Groussac? Son múltiples los rasgos en los que el crítico se detiene, pero ¿existe alguno que lo singularice especialmente, que constituya algo así como la clave que lo explique? El propio Groussac se plantea esta pregunta y se la responde sin titubear: “¿Qué facultad soberana aparece en Sarmiento, que haga de las otras simples satélites, y nos dé la clave de su extraordinario destino? No hay duda posible: es la voluntad” (2005a [1904]: 51)²⁹⁰. Y, sin embargo, cuando se leen este y otros artículos de Groussac, se advierte que no es ese el rasgo que predomina en la caracterización de Sarmiento. A pesar de la certeza con que sostiene ese atributo, es otra –sostendremos por nuestra parte– la cualidad distintiva de Sarmiento que se desprende de las muchas páginas que escribió el crítico.

Como punto de partida, puede servir una cita del mismo artículo, publicado originalmente el 14 de septiembre de 1888 en *Sud-América* –tres días después del fallecimiento de Sarmiento–, luego recogido en la primera serie de *El viaje intelectual*:

[Sarmiento es] el escritor más genuino y sabroso de Sud América, el rudo y sincero colorista de las llanuras patrias. Y también, por añadidura, no sé qué pensador o “cateador” político, azaroso y despeñado: extraña mezcla de vidente y de sonámbulo, que iba tropezando en nuestras aceras y disparándose por esas cornisas con pavorosa agilidad; pronto a reverenciar lo simple y manosear lo complejo; dotado, al parecer, cual otro zahorí de las ideas, de una como presbicia maravillosa que solía empañar la realidad cercana, pero, en momentos críticos, penetraba aguda hasta la verdad soterrada y el tesoro oculto. [...]

Su estilo, según el dicho clásico, refleja admirablemente su caótico temperamento. En la misma página de su obra maestra [*Facundo*] suelta como al acaso las bellezas y las deformidades, los rasgos originales y los remedos indigentes (2005a [1904]: 48-49).

En la cita se destacan varios atributos, pero hay uno que se revelará decisivo: Sarmiento es una “extraña mezcla”. De vidente y de sonámbulo. Que reverencia lo simple y manosea

²⁹⁰ En este y otros casos, existen algunas diferencias entre el texto publicado en la prensa y el posteriormente incluido en libro. Citamos las versiones definitivas, pero recuperamos las originales cuando lo creemos conveniente. La afirmación de que es la “voluntad” el factor definitorio de Sarmiento se encuentra en la versión de *El viaje intelectual* (2005a [1904]). En *Sud-América* no se encuentra el término y, tras la pregunta, viene directamente lo que luego ocupará un párrafo aparte, es decir, la respuesta de manera figurada: “Una voz latina solicita mi pluma desde que comencé este artículo; es la palabra *robur* que designa propiamente la encina y, por extensiones sucesivas, la fuerza indómita y pertinaz, la energía altiva y militante que remeda la actitud del árbol secular. Sí, tiene Sarmiento la majestad rugosa, la fibra férrea, el vigor y el aspecto del roble de la selva con su follaje perenne, sus flores apenas perceptibles [...]” (cursivas del original).

lo complejo. Que confunde bellezas y deformidades en su estilo. Y la lista podría extenderse. Por doquier, en páginas diversas, el crítico señala su condición de “mezcla”, de “amalgama”, de “mitad” y “mitad” (2005a [1904]: 54; 2005b [1920]: 27).

Esta condición, esta mixtura de rasgos positivos y negativos, no es producto de aquella característica del estilo crítico de Groussac (elogiar y desaprobar al mismo tiempo). No se trata tampoco de lo que sucedía con Echeverría: que siempre podía hallarse en él un defecto y un acierto²⁹¹. Con Sarmiento, la mezcla sería constitutiva; el defecto y el acierto, solidarios; se producirían conjuntamente:

En el monumento triunfal que alguna vez su patria le erigirá, deberán de combinarse, al modo que en su obra la realidad adhiere a la fantasía, los dos materiales representativos de la gloria: el bronce opaco y sombrío con el carrara cristalino y bebedor de luz. Y por triple razón, en este caso, tendrá el estatuario, como el biógrafo, que ajustarse al modelo, puesto que, según dije, la obra, la vida y la fisonomía concuerdan admirablemente, presentando éstas y aquéllas los mismos relieves de belleza, por entre huecos y lunares análogos. Quien borre o atenúe los segundos, en gracia de no sé qué ideal de escuela o fórmula convencional, nos dará el disfraz, no la efigie de Sarmiento, y mostrará ignorar que los rasgos disformes son tan característicos y eficaces como los otros, siendo así que todos ellos tienen correlación orgánica (2005a [1904]: 51).

Como se observa, es en todos los planos –obra, vida, fisonomía– que se combinan los rasgos antagónicos en una vinculación “orgánica”²⁹²; los rasgos negativos no son prescindibles, puesto que son –aclara Groussac– igual de “característicos y eficaces”. Tomemos otro ejemplo, en una formulación de la versión original: “Su espíritu como su alma era una extraña yuxtaposición de lo sublime y de lo vulgar” (*Sud-América*, 14 de septiembre de 1888).

Teniendo en cuenta lo anterior es que hay que darle su justo alcance a la conocida sentencia groussaquiiana acerca de que Sarmiento era “la mitad de un genio” (2005a [1904]: 55), que ya citaba García Mérou (1944: 45). Al sostener tal cosa, Groussac no hacía referencia a una cuestión graduable en una escala (más o menos genial). Se trataba de una cuestión de hibridez, como se evidencia en el siguiente pasaje: “En suma: [Sarmiento era] un tipo excepcional, rara mezcla de elevación y vulgaridad –*más bien*

²⁹¹ Para Groussac, Echeverría “no presenta una página perfecta” (f. 19r) pero su “talento [...] no le dice nunca un adiós irrevocable” (f. 121r).

²⁹² De esta clase de vinculación, también se da cuenta en “Sarmiento en Montevideo” con la siguiente frase: “Para el inconsciente genial, de lo sublime a lo ridículo (aquí mejor se diría ‘trivial’) no había un paso, ni una línea, sino que ambos elementos se amalgamaban (2005b [1920]: 34).

extraordinario que superior” (2005b [1920]: 24; cursivas añadidas). Si Sarmiento era la mitad de un genio, la otra mitad era la de un bárbaro²⁹³.

Son diversas las metáforas que utiliza Groussac para dar cuenta de este aspecto de Sarmiento²⁹⁴, y una de las más destacadas es aquella que lo compara con un ser mitad hombre, mitad animal²⁹⁵:

Acaso la única figura griega que, sin chocar el gusto ni desconcertar la admiración, pudiera esculpirse en su monumento, sería la del centauro Quirón, el preceptor de Aquiles y amigo de los héroes. Destacado del zócalo en alto relieve, erguiríase el divino Sagitario como en el mármol del Louvre: el torso atlético sosteniendo la noble cabeza humana, de frente pensativa y mirada augural, en tanto que la vibrante grupa ecuestre ondula, recogida como resorte de músculos, próxima a desprender del suelo el duro casco y soltar por montes y llanuras la frenética carrera... (Groussac, 2005a [1904]: 55).

A continuación de esta imagen, el artículo se cierra con aquella frase ya citada (Sarmiento “ha sido la mitad de un genio”), frase que continúa de este modo: “único ejemplar de su especie en la historia patria, y, para decirlo todo de una vez, la personalidad más intensamente original de la América latina” (2005a [1904]: 55)²⁹⁶. Se plantea aquí la cuestión de la excepcionalidad y, por contraste, de la representatividad. Se trata de un eje que atraviesa no solo los artículos sobre Sarmiento, sino también los dedicados a Echeverría y Alberdi. Con frecuencia, Groussac reflexiona y apunta si tal o cual rasgo de cada uno de ellos es fruto de la excepción o de lo que cierto contexto propiciaba o posibilitaba²⁹⁷. El caso citado más arriba muestra, palmariamente, la cuestión de la

²⁹³ En este sentido, Groussac lo llama “el formidable ‘montonero’ de la batalla intelectual” (2005a [1904]: 50).

²⁹⁴ Se trata de una dimensión que se manifiesta en distintos niveles. Al ver el “espectáculo de Sarmiento comilón” en un hotel de Montevideo, Groussac escribe que, cuando el “ogro” paraba de masticar, “un como reflejo de luz se difunde de la frente pensadora a las facciones ennoblecidas –trayendo el recuerdo de esos mascarones antiguos, de rostro mitad divino, mitad bestial” (2005b [1920]: 27). (Resulta interesante contrastar esta imagen con la favorable que daba García Mérou en *Confidencias literarias*, la de un “gastrónomo distinguido” [1944: 202]).

²⁹⁵ Más precisamente, mitad caballo; y si la asociación no excediera lo que en rigor plantea el artículo de Groussac, cabría subrayar que el animal del que se trata –más allá de la referencia mitológica– es el compañero del gaucho.

²⁹⁶ Estas ideas ya se encontraban en la versión original del artículo, aunque formuladas de una forma un poco diferente: “Una sola figura antigua podría esculpirse acertadamente en el pedestal de su estatua. Es el perfil semi-ecuestre del centauro Khiron, el preceptor de Aquiles, de frente iluminada y pensativa, de mirada sublime y palabra profética—pero que hundía en el barro terrenal el casco informe y temible. Sarmiento no ha sido un literato de talento ni un estadista de vistas amplias y serenas: era la mitad de un genio y, por decirlo todo, la personalidad más original de la historia argentina” (*Sud-América*, 14 de septiembre de 1888).

²⁹⁷ Por otro lado, si se tienen en cuenta la concepción groussaquiiana de la intelectualidad sudamericana tal como aparece formulada en su polémica con Ricardo Palma –“la labor paciente y la conciencia crítica” reemplazadas por “el plagio o la improvisación” (*Anales de la Biblioteca*, t. 2, 1902: 402)–, podríamos pensar que son Echeverría y Alberdi a quienes les correspondería la principal atribución de

unicidad: Groussac encuentra en Sarmiento aquello que solía señalar como una falta en la literatura americana (según vimos en el capítulo 3, en el debate con Darío; como vimos aquí mismo, en relación con Echeverría): un grado intenso de originalidad.

En otros lugares –como en “Sarmiento en Montevideo”– Groussac insiste con la idea; por ejemplo, cuando escribe que “es imposible vivir algunos días en contacto con Sarmiento sin sentirse en presencia de un ser original y extraño, ejemplar de genialidad rudimental, sin duda único en este medio gregario” (2005b [1920]: 45-46). Sin embargo, nos interesaba ante todo aquella caracterización de excepcionalidad con la que cerraba el artículo (“Sarmiento”) porque se encuentra vinculada a la caracterización de Sarmiento como centauro, de una forma que se verá invertida en otro artículo (“Calandria”, al que ya nos referimos en el capítulo 4). Dicho más simplemente, si en un caso la asociación con la figura mitológica sugería excepcionalidad, en el otro indicará una condición representativa:

La Argentina ha producido pocos escritores pulcros, correctos, respetuosos de la retórica tradicional como en Colombia y Venezuela abundan; pero en ningún otro país sudamericano ostenta la embrionaria literatura el brioso arranque personal, emancipado de trabas metropolitanas, de que la nuestra alardea. —Hemos tenido y tenemos escritores originales, si bien iliteratos: verdaderos *gauchos de la inteligencia* y *centauros del arte*, a quienes aplaudirían muchos de los que desdeñan a Hermosilla. No cito al más genial, temiendo que tome a irreverencia esta expresión un tanto cruda de una admiración sincera (2005a [1904]: 99; cursivas añadidas).

Cuando incluyó el texto en la primera serie de *El viaje intelectual* (se había publicado originalmente el 14 de junio de 1884 en *Sud-América*), Groussac agregó una nota en que explicitó que se remitía al autor del *Facundo*. Sin embargo, para aquellos que hubieran leído con atención los otros capítulos del volumen la alusión no podía resultar confusa. En el artículo que encabeza ese tomo, el lector ya había podido leer la caracterización de Sarmiento como un “montonero en la batalla intelectual” (un gaucho de la inteligencia) y como Quirón (un centauro del arte).

Con respecto a estas distintas representaciones, lo que habría que señalar no es tanto que Groussac se contradiga, o que señale matices respecto a un mayor o menor carácter representativo de Sarmiento y su obra. Podría sostenerse que también a este respecto se evidencia su carácter híbrido, heterogéneo. En otros términos, Sarmiento es,

representatividad: recordemos la insistencia de Groussac en mostrar a Echeverría como un plagiario (en el ensayo de 1882) y a Alberdi como un improvisador (en el artículo sobre las *Bases*, de 1902).

para Groussac, una amalgama de excepcionalidad y representatividad. Incluso quizá habría que decir que es su excepcionalidad la que lo vuelve representativo.

Sarmiento ocupa un sitio de privilegio en la obra groussaquiiana. Si, para García Mérou, era Alberdi la figura valorada más positivamente, para el caso de Groussac lo es el autor del *Facundo*²⁹⁸. Rara vez adoptará un tono de panegírico; lo impide aquella hibridez que obsesivamente señalaba en Sarmiento, así como aquel estilo suyo de querer ser imparcial siendo elogioso y reprobatorio a la vez²⁹⁹. Pero su valoración de Sarmiento ocupa un lugar distinto, y tal puede comprobarse, por ejemplo, atendiendo a su opinión acerca de los proyectos de obras completas o seleccionadas. Para el caso de Alberdi, solo recomendaba una “selección anotada y correcta”, y desaconsejaba la edición “hipercompleta”, puesto que el autor –ironizaba Groussac– “no gana poco con no ser estudiado” (*Anales de la Biblioteca*, t. 2, 1902: 277). Para el caso de Sarmiento, en cambio, aprobaba que toda su obra se reuniera, íntegra, puesto que “todo”, incluidos los “baluceos más precoces y efímeros de su juventud” y los “peores gestos polémicos de su vejez”, sería “indispensable y preciso” para escribir su biografía (*El País*, 6/5/1900); la vida del hombre alcanzaba una dimensión propia, un valor histórico insoslayable. También proponía Groussac la pertinencia de hacer una edición seleccionada, pero estaba en desacuerdo con la edición escolar que reseñaba en esa ocasión: “Creo conocer lo suficiente a mi Sarmiento para afirmar que una buena mitad de los capítulos serían sustituidos con ventaja por otros más o menos conocidos” (*El País*, 6/5/1900).

En el posesivo (“*mi Sarmiento*”) no solo se puede leer la cercanía intelectual del crítico con la obra, sino la proximidad personal de Groussac con Sarmiento. Es en “Sarmiento en Montevideo” –tal como aparece en *El viaje intelectual*– donde especialmente puso en escena los vaivenes de ese vínculo³⁰⁰. Al final del artículo, señala

²⁹⁸ *Facundo. Civilización y Barbarie*, la “obra maestra” de Sarmiento, libro “inimitable”, era elogiado tanto por “la fórmula clarísima” que el título aportaba a “la solución del problema nacional” como por el color local que desplegaba (2005a [1904]: 49, 95; 2005b [1920]: 37, 43). Y se proyecta sobre sus propios textos: pensamos en notas como “El gaucho” o “Calandria”, tal como lo apunta Colombi (en Groussac, 2005a: 18), pero también en su obra teatral *La divisa punzó* (1923) y asimismo en textos históricos como la “Noticia biográfica del doctor Don Diego Alcorta y examen crítico de su obra” (*Anales de la Biblioteca*, t. 2, 1902). En este último, algunas de las tesis capitales del *Facundo* son retomadas para explicar el período rosista, y se condensan en la caracterización de Rosas como “gaucho malo” (LXXXII) (hemos trabajado estas relaciones más detenidamente en Romagnoli [2018]).

²⁹⁹ Groussac solo practicó el panegírico en el discurso pronunciado en la inhumación de los restos de Sarmientos (reproducido en Groussac, 1889).

³⁰⁰ Cuando “Sarmiento en Montevideo” se publicó originalmente en *El Diario* (1 y 3 de febrero de 1883), el artículo consistía en lo que luego sería únicamente la primera parte del capítulo incluido en *El viaje intelectual* (1920) (esto hacía que la versión original cerrara con una mirada muy positiva sobre la figura de Sarmiento). La segunda parte del capítulo retoma la narración luego de que Groussac regresara a Montevideo tras ausentarse por un breve tiempo. Además de esta sección, la versión de 1920 incorpora

cómo la simpatía que había surgido durante el tiempo compartido en Montevideo se había enfriado. Ante la indiferencia por la muerte de un amigo cercano, alguien dice que Sarmiento “Nunca quiso a nadie” (2005b [1920]: 54), y Groussac refrenda la sentencia, reavivando en la memoria del lector aquellos “atropellos e injusticias contra algunos amigos” de los que hablaba a poco de comenzar su artículo (2005b [1920]: 26). Sin embargo, en nota al pie, agrega otros episodios posteriores, en que, si no recupera por completo la simpatía, lo hace en parte (2005b [1920]: 61, nota 24).

Y, entre esa serie de idas y vueltas que repasa, se destaca el episodio desatado por una carta de Sarmiento, publicada el 4 enero de 1887 en *La Nación*, en que llama a Groussac “bibliotecario inmérito”. Nos interesa especialmente el comentario final que tal denominación le merece a Groussac: “Creo que en realidad no había tenido intención de ofenderme; como tampoco la tiene el caballo que de un pisotón nos aplasta el metatarso si se lo ponemos bajo el casco. *Cave centaurum!*” (2005b [1920]: 62, nota 24). Groussac adapta la clásica frase para advertir, no sobre el perro (*cave canem*), sino sobre Sarmiento, es decir, el centauro, que aquí aparece como uno muy diferente al sabio Quirón, puesto que es su lado animal el que, con exclusividad, se destaca. Son variantes de una relación compleja.

unas extensas notas (el borrador de esta versión final se encuentra en el fondo Paul Groussac en el Archivo General de la Nación [legajo 3, N° 7]).

Capítulo 6. Autoría femenina y emergencia de la crítica. Las escritoras leídas por los críticos

Las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, además de ser las de un proceso de emergencia y constitución de la crítica literaria argentina, es también cuando se verifica un proceso de visibilización y legitimación de la autoría femenina (Vicens, 2021: 313)³⁰¹. Tal como hemos adelantado en la introducción, hemos procurado abordar la cuestión transversalmente, puesto que el abordaje de los temas de los distintos ejes lo hacía necesario. Sin embargo, hemos creído conveniente asimismo dedicar un capítulo, más breve que los anteriores, para indagar cómo fueron leídas las primeras escritoras por los primeros críticos. Se trata de volver a recorrer líneas de análisis, ahora organizadas desde un punto de vista específico. Y se introduce una novedad, que es el abordaje que Ricardo Rojas –ya hacia el final del período estudiado en esta tesis– hace de las autoras en su historia de la literatura; buscaremos analizarlo en su complejidad, atendiendo a lo que efectivamente tuvo como novedoso, pero también a sus mecanismos estereotipadores y reductores.

6.1. La excepcionalidad romántica y la crítica consagratoria

Un recorrido posible acerca de las vinculaciones entre la legitimidad de la autoría femenina y la emergencia de la crítica puede comenzar con la publicación de *Sueños y realidades* (1865), de Juana Manuela Gorriti, y la campaña en su favor que llevó adelante Vicente G. Quesada desde las páginas de la *Revista de Buenos Aires*, campaña a la que ya nos hemos referido en el primer capítulo como ejemplo del doble rol de “protector y árbitro cultural” (en términos de Pastormerlo) que asumía la crítica literaria del período. En términos de historia de la crítica, la edición de Gorriti puede leerse en línea con la campaña crítica de Pedro Goyena en la *Revista Argentina* (1869-1871) y la publicación de las obras de Echeverría a cargo de Juan María Gutiérrez (1870-1874). Como hemos visto, Goyena inaugura una nueva etapa de la crítica por su atención a la literatura

³⁰¹ Vicens distingue tres momentos en ese proceso: “[...] una primera etapa vinculada con las *precursoras* de las letras hispanoamericanas y con la emergencia de las primeras *autoras*; una segunda fase centrada en la interacción con el mercado de bienes culturales y un incipiente *proceso de profesionalización* asociado a la novela en un primer momento y a la literatura pedagógica y el melodrama sentimental después; y una tercera, marcada por la irrupción de la figura de la *escritura moderna*” (2021: 313; cursivas añadidas).

contemporánea –anunciando lo que otros críticos desarrollarán en los años posteriores–, al mismo tiempo que Gutiérrez corona su propio proyecto, más orientado por entonces a las obras del pasado. La edición de *Sueños y realidades* consiste, como la de Echeverría, en la publicación de unas “obras completas” (en Gorriti, 1865, t. 2: 316), pero completas *hasta ese momento*, puesto que se trata en rigor del primer libro de la autora (recopila relatos aparecidos en la prensa), y, en este sentido, las intervenciones de Quesada, como las de Goyena, se establecen sobre una autora contemporánea. Desde ya que el mayor punto de encuentro entre el proyecto de Quesada y el de Gutiérrez no está dado tanto por el hecho de ser o no completa, por estar o no el autor/a vivo/a al momento de su publicación, sino por la finalidad que persiguen. Bartolomé Mitre –en una reseña incluida en el tomo quinto de las obras de Echeverría– habla de ellas como de “el único monumento que hasta hoy se haya levantado en su patria a la gloria y a la memoria del poeta argentino” (1874: LXX). De manera similar, Vicente Quesada –en un artículo propio que recoge en la edición que promociona– escribe que “si esta [...] no produce a la autora lucro, producirale al menos honra y gloria, pues la colección de sus obras es un monumento que elevamos a su talento” (en Gorriti, 1865: 316). Se trata, como se observa, de la voluntad compartida de erigir monumentos para los autores/as. Y de construir autores/as para la literatura argentina.

En el caso particular de Gorriti, la legitimación de la autoría femenina se verifica, como señala Batticuore, “en momentos en que la figura de la escritora pública no está aún convalidada ni exenta de polémicas” (2005: 287). Estamos, todavía, con Gorriti –y también con Eduarda Mansilla, otra autora que recibe atención en la *Revista de Buenos Aires*–³⁰² frente a figuras individuales, de excepción; esa era la forma en que la crítica de cuño romántico admitía la participación de las mujeres en la república de las letras.

Otra particularidad del caso de Gorriti es el grado de cohesión que acompañó su proyección como autora. Continúa Batticuore: “Aunque Eduarda Mansilla, Rosa Guerra, Juana Manso son nombres que resuenan en la escena cultural porteña de los años 50 y 60, ninguna de ellas es objeto de un esfuerzo tan vehemente y *de conjunto* para que sus textos sean difundidos, ni de una apropiación tan fuerte por parte de un círculo intelectual que se presenta como defensor de la cultura nacional [...]” (2005: 287; cursivas del original). Se trata de un esfuerzo encabezado por Quesada, quien, como parte de las operaciones

³⁰² Por ejemplo, se mencionan las lecturas que, en Alemania, se hace de *El médico de San Luis* (tomo 1, año 1, n° 1, 1863: 142); se publican las reseñas que de la novela hacen Juan María Gutiérrez y Ventura de la Vega (tomo 5, año 2, n° 18, 1864: 314-336).

legitimadoras que despliega en sus artículos, está interesado en mostrar que el proyecto de la edición de las “obras completas” está respaldado por otro grupo que se pretende también compacto y numeroso, el de las suscriptoras:

Faltaríamos [...] a nuestro deber de leales amigos de la señora de Gorriti, al terminar la tarea que nos impusimos de dirigir esta edición, si no tributásemos nuestro agradecimiento al bello sexo que tan noble y generosamente ha contribuido a honrar a la compatriota ausente. La notable lista de suscripción que publicamos compuesta de las más distinguidas matronas y señoritas de esta capital, es el más elocuente testimonio del interés que han tomado para honrar el mérito, y una prueba de la nobleza y la bondad de la mujer argentina: apenas iniciamos el pensamiento de reunir y publicar todas las obras de la señora Gorriti, poniendo la edición bajo el amparo del bello sexo, cuando el éxito más cumplido coronó nuestros esfuerzos. La edición es costeada por las argentinas, a ellas pertenece el honor de haber perpetuado el nombre de la ilustre escritora, contribuyendo a hacer inolvidable su memoria en los anales literarios de la República Argentina (en Gorriti, 1865, t. 2: 306).

Ahora bien, si contabilizamos los hombres y las mujeres que efectivamente integran la lista de suscripción (incluida al final del segundo tomo de *Sueños y realidades*), observaremos que los primeros superan a las segundas, ya sea que atendamos solamente a los/las de la capital, ya sea que consideremos la totalidad de los/as consignados/as. Es decir, la idea de que “la edición es costeada por las argentinas” se trata de un énfasis estratégico del propio Quesada, que responde al lugar común según el cual serían otras mujeres las receptoras naturales de las escritoras. Al mismo tiempo, esta operación contribuye a diseñar la imagen del crítico como la de un mediador, esto es, como aquel que, amigo de una “mujer extraordinaria” (328), rindiéndole homenaje³⁰³, la acerca a otras mujeres, que justificarían y harían posible toda la empresa³⁰⁴.

6.2. Entre la condescendencia y la búsqueda de un criterio más autónomo

En el primer capítulo hemos trabajado por extenso la campaña crítica que llevó adelante Martín García Mérou, con el seudónimo de Juan Santos y el título “Palmetazos” en *El Álbum de Hogar* (entre mayo y junio de 1879). Y nos detuvimos en particular en el

³⁰³ Por su talento, por la supuesta moralidad de su obra, por su papel en las luchas políticas de Bolivia, tras el asesinato del presidente –y exesposo de Juana– Isidoro Belzú, por el sufrimiento que se presenta como una marca de vida: son aspectos tratados en los textos críticos que se reúnen en la edición.

³⁰⁴ La suscripción por adelantado es un modo de edición que se reiterará en el caso de otras escritoras. Es lo que sucede con el primer libro de Lola Larrosa, *Las obras de misericordia* (1882). Es sugerente que también en este caso sean las mujeres a quienes se construye como destinatario privilegiado, o aun exclusivo (Larrosa abre el volumen con “Dos palabras a mis lectoras”), cuando los hombres conforman casi el setenta por ciento de la nómina de suscriptores.

modo en que discutía con el Luis Telmo Pintos, quien respondió con el seudónimo de Cástulo Venteveo en la sección “Chaguarazos” desde el periódico que dirigía, *La Ondina del Plata*, perteneciente también al circuito vinculado con la prensa femenina de fines de siglo XIX. Hemos entonces atendido a la manera en qué, entre otros aspectos, disputaban acerca del modo de abordar la literatura escrita por mujeres. Pintos acusaba a García Mérou de una actitud condescendiente, que en efecto era cierta –aunque, como vimos, tampoco era absoluta–. Al mismo tiempo, en la presentación de la sección “Chaguarazos”, Pintos buscaba construir una imagen de sí mismo como crítico mucho más atento al “espíritu” femenino (para usar un término presente en aquella presentación). Remitimos a esas páginas para un análisis detallado sobre estos puntos. Aquí solo nos limitaremos a indicar las distintas repercusiones que tuvieron los “Palmetazos” en la pluma de las propias colaboradoras del *El Álbum del Hogar*. Ángela Dolores elogia al crítico y le agradece su atención a las escritoras del semanario (año 1, n° 45, 11 mayo de 1879: 358). Pelliza de Sagasta, con el seudónimo de Tijerita, en cambio, y aunque no deja de agradecerle algunos comentarios, caracteriza satíricamente su figura (año 1, n° 47, 25 de mayo de 1879: 373), retrato que Juan Santos/García Mérou calificará como “algo duro y algo injusto” en el número posterior (año 1, n° 48, 1 de junio de 1879: 377).

Frente a esa condescendencia que mostraba García Mérou, se encuentra, siguiendo el análisis de María Vicens, otro crítico de la época que, en la búsqueda de una cierta autonomía, leyó a las escritoras a partir de un cierto patrón de valor literario, y no marcado enteramente por una cuestión de género sexual. Es el caso de Alberto Navarro Viola en el *Anuario Bibliográfico de la República Argentina* (Vicens, 2021: 60). El elogio de Eduarda Mansilla, a quien Navarro Viola lee y reconoce como autora, contrasta con las muchas críticas a otras mujeres, entre ellas Josefina Pelliza de Sagasta, a quienes juzga negativamente: “Los que tienen la suerte de poder ser benévolos y no se sublevan ante productos de esta naturaleza, observan que el autor del *Canto* es una señora. Lo siento por ella: no debiera escribir” (1882: 376). La perspectiva de Navarro Viola no deja de estar atravesada por un sesgo de género. Así se revela, por ejemplo, en el uso del masculino; para elogiar los *Recuerdos de viaje* de Mansilla, escribe: “Es obra de escritor” (1883: 289). Pero es en esas tensiones –o contradicciones– en que fue posible la incipiente legitimación de la autoría femenina por parte de la emergente crítica literaria del período.

6.3. Intervenciones y proyectos críticos

En momentos en que emerge, la crítica circula –como hemos visto– en contextos y formatos múltiples. Y, en ese marco, las muy diversas intervenciones críticas corrieron también por cuenta de las propias escritoras. En las páginas de esta tesis, las opiniones críticas por parte de mujeres –de Eduarda Mansilla, de Juana Manuela Gorriti, de Mercedes Cabello de Carbonera– aparecieron fundamentalmente en el debate en torno al naturalismo. Podrían darse otros ejemplos, que fueron en otras direcciones: podrían mencionarse los artículos que Juana Manuela Gorriti escribió en *La Alborada del Plata*, Eduarda Mansilla en el diario *El Nacional*, Clorinda Matto de Turner en *Búcaro Americano*. O incluso el gesto –crítico– mismo de reunir cartas y reseñas –aunque estuvieran escritos por hombres– como prólogos de sus obras, con el fin de legitimarse³⁰⁵.

Ahora bien, sabemos que, si pueden pensarse las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX como un momento fuerte de emergencia de la crítica literaria, es porque no solo se produce una diversificación del juicio crítico, sino también una relativa especificación. Así como la novela emerge no cuando se publica la primera novela sino cuando aparecen autores con perfil de novelistas, que tienen un proyecto novelístico (Laera, 2004), del mismo modo hemos afirmado que la crítica emerge cuando aparece autores con perfil de críticos, que construyen proyectos que los sustentan. Esas figuras sí son todas ellas masculinas. Martín García Mérou, Paul Groussac, Calixto Oyuela, Ernesto Quesada, entre los hombres asociados a la llamada generación del 80. Luis Berisso, hacia fin de siglo, vinculado con el modernismo³⁰⁶. Roberto Giusti y Ricardo Rojas, para principios del siglo XX. Cuando se revisan las recopilaciones de los trabajos periodísticos

³⁰⁵ En *Pasionarias* (1888), Pelliza de Sagasta reúne cartas de Carlos Guido y Spano, Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutiérrez, Bartolomé Mitre, entre otros; en *Los esposos* (1893), Lola Larrosa recopila fragmentos de reseñas sobre sus obras, por ejemplo, de Federico Tobal (sobre estos materiales, véase Vicens, 2021: 71-72; 75-76).

³⁰⁶ En el capítulo 3 (“3.2.2. Autoras, medanismo y gauchería”) nos hemos referido a la forma en que las escritoras aparecían para muchos modernistas como figuras excepcionales, anormales. Señalamos allí algunos ejemplos concretos de Rubén Darío. Daremos aquí otro. Dado que ahora nos referimos a recopilaciones en libro de artículos aparecidos previamente en la prensa, conviene recordar el caso de *Los raros* (1896). El capítulo que gira en torno a Rachilde (seudónimo de Marguerite Vallette-Eymery) es el único dedicado a una mujer. Sostiene María Vicens que Darío, hacia el final de su escrito, desarma la imagen predominante de Rachilde que le da título al capítulo, “La anticristesa”. Como resultado de esa contraposición, Vicens afirma que, para el poeta modernista, “El matronazgo y la autoría femenina son dos figuraciones que [...] se excluyen mutuamente” (2021: 312, nota 7). Quisiéramos matizar la afirmación. Si es indudable que la mirada de Darío supone una relación de contraposición entre uno y otro término (“Casada con Alfred Vallette es hoy ‘mujer de su casa’ mas no deja de producir hijos intelectuales. Hace novelas, cuentos, críticas”; cursivas añadidas), al mismo tiempo, inmediatamente después, Darío resalta sus condiciones de escritora: “Tiene Rachilde un vivo sentido crítico, descubre en la obra que analiza, las fases más ocultas, con su hábil y rápida perspicacia de mujer”, “Es profundamente artista” (1896a: 96).

que estos críticos publicaron como libros, solo es posible hallar en algunos casos un artículo dedicado a una escritora, y más frecuentemente ninguno. De las obras de los autores referidos, solo el segundo tomo de los *Estudios Literarios* (1915) de Calixto Oyuela y *El pensamiento de América* (1898) de Luis Berisso contienen un artículo dedicado a una escritora: el primero, adverso, sobre *Mecha Iturbe*, de César Duayen/Emma de la Barra; el segundo, mayormente elogioso, sobre Pelliza de Sagasta. No hay artículos dedicados a libros escritos por mujeres en el primer tomo de la recopilación de Oyuela (1889); ni en *Estudios literarios* (1884) o *Libros y autores* (1886), de Martín García Mérou; ni en las dos series de *El viaje intelectual* (1904, 1920), de Paul Groussac; ni en *Reseñas y críticas* (1893), de Ernesto Quesada; ni en *Nuestros poetas jóvenes* (1912), de Roberto Giusti³⁰⁷; ni en *Cosmópolis*, de Ricardo Rojas³⁰⁸.

Por otro lado, recordemos que, en el período, no solo en la prensa aparecen rasgos de especialización de la crítica, con secciones dedicadas a su ejercicio en revistas como *El Mercurio de América* (1898-1900), *Ideas* (1903-1905) o *Nosotros* (1907-1943). También en el ámbito escolar pueden marcarse indicios de un proceso semejante: se publican entonces las primeras historias de la literatura argentina. En ellas las escritoras tampoco encontraron su lugar: un párrafo para Gorriti en el manual de *Literatura Hispanoamericana* de Manuel Poncelis (1896: 134-135)³⁰⁹, brevísimas referencias en el de Felipe Martínez (1905: 173-174) y nada en los manuales de Juan Contreras (1893), de Juan José García Velloso (1896), de Emilio Alonso Criado (1900, 1904, 1908, 1916)³¹⁰ o de Enrique García Velloso (1914).

6.4. Las escritoras en el plan de *La literatura argentina*, de Ricardo Rojas

Entre 1917 y 1922, Ricardo Rojas publicó su historia de la literatura argentina, fundadora, como vimos, por ser la primera en asumir la creencia de la posibilidad de una

³⁰⁷ No se trata en este caso de una recopilación, sino más bien de una suerte de reelaboración de trabajos periodísticos.

³⁰⁸ Para mostrar que otros autores de la época escribieron con mayor frecuencia sobre las escritoras, podría mencionarse los (cuatro) artículos que se incluyen en *Prosas*, de Rafael Obligado; pero no debe olvidarse que en este caso se trata de una compilación que no fue hecha por el propio autor –con perfil de poeta, antes que de crítico–, sino por Pedro Luis Barcia en 1976. (Uno de esos artículos es sobre Emma Berdier, autora inventada por Juana Manuela Gorriti y el escritor Bernabé Demaría).

³⁰⁹ El texto de Poncelis se repite en su *Historia de la literatura* (1891: 353-354; 1912: 493-494).

³¹⁰ Alonso Criado señala, en las distintas ediciones de su manual, a autores que quedaron sin tratar, pero que deberían ser considerados en un trabajo más completo; entre ellos, menciona a algunas mujeres: Juana Manuela Gorriti (1900: VI, 1904: VI, 1908: 7), Lola Larrosa de Ansaldo (1904: VI, 1908: 7), Juana Manso (1904: VI, 1908: 7), Eduarda Mansilla (1908: 7) y Emma de la Barra (1908: 8).

literatura como modelo –en los términos de Bartolomé Mitre–, procurando sostenerse sobre la base de una teoría propia de la literatura nacional, con “Los gauchescos” como “primer ensayo de un arte propio” (1960 [1917], t. 1: 57). En el tomo dedicado a “Los modernos”, en la serie “La prosa novelesca”, Rojas incluyó un capítulo dedicado a “Las mujeres escritoras” (aunque no dejó de referirse a ellas en otros apartados), y por esta incorporación también la obra puede ser considerada como pionera. Sin embargo, la forma en que lo hizo tuvo sus limitaciones.

Rojas declara haber querido “agrupar” a las mujeres en un capítulo aparte para “acentuar un rasgo típico de nuestra literatura moderna” y agrega que hubo de “emplazar este capítulo en la serie de los novelistas, porque todas ellas cultivaron el género”. Si en períodos anteriores existieron mujeres que escribieron, Rojas quiere precisar que “la mujer escritora, en el amplio sentido de esta palabra, la mujer emancipada que se mezcla libremente a la vida, que estudia a la par del hombre, colabora en los periódicos y saca a luz sus libros, es un fenómeno propio del siglo XIX y de la atmósfera liberal de las sociedades modernas” (1960, t. 8: 474, 475)³¹¹.

Se produce, de este modo, como ha observado la crítica, un recorte en el tratamiento de las mujeres, a las que el crítico comenta diferenciadamente. En relación con este punto, con todo, no debiera perderse de vista que en la extensa *Historia* de Rojas la clasificación de la materia se presenta con frecuencia como un problema. En ocasiones el crítico comparte con el lector las razones que justificarían las decisiones tomadas: por qué colocó a un autor antes o después en cierto volumen (Alberdi) (Rojas, 1960 [1920], t. 6: 560-561); por qué incluyó a un autor en un ciclo determinado y no en otro (Sarmiento) (Rojas, 1960 [1920], t. 5: 316-317); por qué, ante la necesidad de tratar a tal o cual debe tomar un criterio para su clasificación, aunque al mismo tiempo se revele por completo insuficiente (García Mérou) (Rojas, 1960: [1922], t. 8: 405, 410-411)³¹². Y es que, ya desde el gesto de comenzar con “Los gauchescos”, la cronología no es un criterio que se aplique uniformemente. Una de las consecuencias es la dedicación de capítulos completos a ciertos ejes temáticos que llevan a exceder la temporalidad que, en principio, recorta el volumen. Es así como, en “Los modernos”, destina un capítulo a la formación del teatro nacional que lo lleva a trazar una genealogía desde bien atrás, desde la Colonia. Existe

³¹¹ Al final del capítulo, Rojas ensaya una clasificación; distingue tres tipos de escritoras: las religiosas (la beata Antula, de la que Rojas se ocupa en *Los coloniales* [1960, t. 4: 402-406], sería casi el único ejemplo), las mundanas (Mariquita Sánchez se configura como el caso emblemático), las profesionales (1960, t. 8: 492-493).

³¹² El caso de García Mérou lo hemos trabajado en el primer capítulo (véase “1.5.3. Una crítica argentina”).

una diferencia sustancial entre dedicarle un capítulo específico a la formación del teatro nacional, y para eso modificar la cronología, que dedicarle otro a las “mujeres escritoras”, en la medida que solo en un caso la justificación se realiza sobre la base de una categoría estética. De todas maneras, como efecto de lectura, el agrupamiento de las escritoras en los límites de un capítulo es algo que, para el lector de la *Historia* de Rojas, se asimila al resto de los reagrupamientos llevados a cabo en la obra.

Por lo demás, la operación de agrupar a las mujeres no puede decirse que sea exclusiva de Rojas. Como ha analizado María Vicens (2021: 287), algunas escritoras, como Emilia Serrano, Clorinda Matto de Turner, Aurora Cáceres, propusieron genealogías femeninas, en sus casos para “visibilizar un imaginario transnacional de la autoría femenina latino e hispanoamericana”³¹³. No es ese el objetivo de Rojas, y no solo por limitarse al escenario nacional³¹⁴. Y es que muchas –no todas– de las opiniones que llenan el capítulo XVII de “Los modernos” son negativas. Por ejemplo, para Rojas, es “casi nulo el valor estético” de toda la obra de Josefina Pelliza (1960 [1922], t. 8: 485) y también Juana Manuela Gorriti habría producido una “obra [...] deleznable desde el punto de vista literario” (493). Así, no parece seguir su propia observación –en sí misma condescendiente– cuando escribe que Pelliza había tenido, “*a pesar de su sexo*, críticos desconsideradamente severos” (485; cursivas añadidas).

Otro rasgo de la reflexión de Rojas es que por momentos parece estar destinada menos a tratar a las mujeres como escritoras que a señalar en ellas material para futuras obras literarias. Catalina de Enciso, Isabel de Guevara, Lucía de Miranda: “Llena está de leyendas femeniles la crónica colonial”, dice Rojas, y agrega que “alguna vez la poesía argentina ha de explotar el rico acervo de esas tradiciones” (476). También las “almas femeninas del siglo XVII”, mujeres de convento, son para el crítico “rica vena para la poesía americana” (477). Los episodios del siglo XVIII, ya fundado el Virreinato del Río de la Plata, le parece que tienen “también gran interés romancesco” (477). Las primeras décadas del siglo XIX dan pie a comentarios similares: “Llena está de materia novelable

³¹³ De Emilia Serrano, Vicens trabaja con *América y sus mujeres* (1890); de Clorinda Matto de Turner, con “Las obreras del pensamiento de la América del Sud” (1895); de Aurora Cáceres, con *Mujeres de ayer y de hoy* (1910).

³¹⁴ Otra autora (peruana como Serrano, Matto de Turner y Cáceres) mencionada por Vicens (2021: 298, nota 118) como constructora de una genealogía femenina es Carolina Freyre de Jaimes. Su caso se singulariza por realizar un recorte nacional. Publicado en 1910, *Ameno y útil* destina algunas páginas a ciertas “Argentinas ilustres del siglo XIX” (69-77). Es interesante también su caso por situarse en el ámbito escolar; no pertenece al género de las historias de la literatura –como los títulos consignados más arriba de Juan Contreras, Emilio Alonso Criado, etc.–, sino que se trata de un libro de lectura –que incluye también cuentos, fábulas, etc.– para la instrucción primaria.

y teatral la crónica femenina de nuestra emancipación, aún más rica de colorido y pasión que la de períodos anteriores” (478). Escribe luego, sobre la época del romanticismo: “La propia Manuelita Rosas, tan calumniada o alabada, fue un tipo interesante, y espera todavía la pluma del artista que habrá de inmortalizarla” (478). Incluso Mariquita Sánchez, de la que Rojas señala su carácter precursor de la escritora moderna, forma parte de esa serie de posibles inspiraciones para una futura literatura nacional: “Sobre ella podría escribirse una novela y más de una obra teatral” (481). En estos casos, la crítica histórica da paso a una poética, a la recomendación de asuntos para la escritura de una literatura sobre mujeres, antes que escrita por mujeres³¹⁵.

Lo dicho por Rojas sobre las escritoras excede, sin embargo, el contenido de ese capítulo específico, puesto que en rigor no deja de mencionarlas aquí y allá en el resto de los volúmenes. Si la inclusión en los límites estrechos de un apartado arrojaba como resultado que las mujeres aparecieran recortadas del contexto general, esos pasajes funcionan como un modo de ligación con los distintos escenarios y momentos. Por ejemplo, en “Los proscriptos”, a propósito de la presencia femenina en la suscripción a las colecciones bibliográficas promovidas por Pedro De Angelis, Rojas introduce una serie de observaciones acerca de la transformación de la situación de la mujer en el pasaje de la Colonia a la época de la Revolución y, posteriormente, al influjo de las políticas educativas de Rivadavia. Y, no obstante, a pesar de que esos pasajes vinculan en mayor medida a las mujeres con los distintos contextos, se replica, en pequeño, el gesto del armado de un capítulo propio. En ellos, más que aparecer referencias a tal o cual escritora, lo que existe es, siempre, una referencia a las *mujeres escritoras* como un conjunto (1960 [1920], t. 6: 518-519).

En un apartado distinto de “Los proscriptos”, dedicado a “Los poetas y prosistas menores”, se encuentra otra referencia a las escritoras, a tres en particular: Mariquita Sánchez, Juana Manso y Juana Manuela Gorriti. Rojas no tiene para estas escritoras una mención individualizada; quedan englobadas en el subgrupo de “las mujeres de la proscripción” (708; el propio Rojas entrecomilla el sintagma).

Interesante es otro fragmento, incluido en el ciclo de “Los modernos”, por fuera del capítulo XVII, aunque dentro de la serie de la prosa novelesca, en que Rojas vuelve a apuntar el fenómeno de la profesión de la mujer escritora como un rasgo propio de la

³¹⁵ Para ser justos, no debe olvidarse que Rojas, en la tradición de “romances, novelas y dramas” que evocaron la historia de Lucía Miranda desde el *Siripo* de Lavardén (1960 [1922], t. 8: 475), también destaca los aportes de Rosa Guerra, Eduarda Mansilla y Celestina Funes (1960 [1922], t. 8: 489, 529).

literatura argentina moderna. Figuran allí algunos nombres que son distintivos de ese proceso de profesionalización (Ema de la Barra, Ada María Elflein, Alfonsina Storni), y que no aparecerán en el capítulo dedicado a las mujeres, pero esa novedad sería más productiva si Rojas no se limitara a mencionarlas y les dedicara un comentario detenido que no las volviera a reducir a los límites de un párrafo (1960 [1922], t. 8: 384).

No podría haberlo hecho, sin embargo, podría decirse, si consideramos que Rojas había tomado la decisión de no tratar a autores/as que estuvieran vivos/as en el momento en que escribía. Será en el “Post-scriptum” (apéndice agregado en la versión de 1948) cuando se refiere por fin a alguno/a de ellos/as, y, en el caso de Alfonsina Storni, traza un perfil muy elogioso, que contrasta con las reservas que le merecían muchas escritoras del siglo XIX. Por lo demás, aquí también se replican algunas de las operaciones de lectura predominantes. No dejan de aparecer comentarios estereotipadores (“[Alfonsina] dio a la poesía femenina temas que se inspiran en lo misterioso del sexo”) y se reitera el armado de series genéricas; en este caso, Rojas sitúa a Storni en una lista de grandes nombres de mujeres de América: Sor Juana Inés de la Cruz, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Delmira Agustini (641)³¹⁶.

Con este agregado de 1948, se diría que Rojas le da al tratamiento de las escritoras el cierre que en un momento ensayó efectivamente darle. Tal afirmación puede ser hecha a partir de una anotación manuscrita que se conserva en las pruebas de imprenta de la primera edición. La transcribimos aquí:

Salvadas todas las distancias geográficas, históricas y estéticas que nos separan de aquellos ilustres nombres, creo que doña Juana Manuela Gorriti –cuya obra es deleznable desde el punto de vista literario– fue un temperamento raro, intenso, y a ratos fantástico. Es, por hoy, la mujer más original de cuantas han trabajado en nuestras letras *antes del novecientos. En las generaciones nuevas la producción artística y literaria ha continuado. Bastaría citar el nombre de Alfonsina Storni para comprobar que no hemos retrocedido* (Museo Casa de Ricardo Rojas – Instituto de Investigaciones, Archivo Documental, locación 110).

En las pruebas, lo impreso abarca hasta la referencia a la originalidad de Gorriti, frase que, acaso por su connotación positiva, no se conservará en la versión final. Luego viene el apunte manuscrito (aquí en cursiva), que tampoco se mantendrá, en este caso quizá porque con él asumía demasiado abiertamente una posición sobre su presente literario.

³¹⁶ Para la recepción de Alfonsina en las primeras décadas del siglo XX, véase Alicia Salomone (2005: 48-71) y Tania Diz (2020: 18-22).

En rigor, algo en tal sentido llegó a declarar en “La mujer en la literatura argentina”, artículo publicado en *La Nación* el 9 de abril de 1922, con el que buscaba difundir los resultados de su investigación. La principal diferencia que incorpora la versión periodística es este párrafo, en que, si no tiene un juicio consagratorio para ninguna escritora, se refiere con menos rodeos a la situación de la mujer en el momento en que escribe:

Hoy que son tantas nuestras maestras, nuestras escritoras, nuestras artistas; hoy que hemos llegado por la vía de emancipación a la pensadora que discurre sobre el problema sexual y a la poetisa que confiesa el frenesí de la carne; hoy que las cadenas de la educación colonial yacen completamente rotas; hoy que el refinamiento y la libertad han creado la “snobinette” y la sufragista, he querido recordar a las precursoras que desde los años iniciales de nuestra cultura abrieron la primera senda en la tierra virgen. Otra cuestión diversa es la de averiguar si ha aparecido ya entre nosotros la obra de meditación o de arte femeninas, digna de merecer el aplauso de una crítica severa, y esto podría ser materia de un nuevo artículo (4).

En síntesis, si se indagan las articulaciones principales que se dieron entre el proceso de conformación de la autoría femenina y la emergencia de la crítica literaria de fines de siglo XIX y comienzos del XX, no puede concluirse que exista una única manera en que las primeras escritoras fueron leídas por los primeros críticos. Estos no dejaron de leer a las mujeres, algunos contribuyeron a su consagración –como Vicente Quesada con Gorriti– o intentaron establecer un juicio más autónomo, menos atado al género sexual – como Alberto Navarro Viola–. Sin embargo, predominó en amplias zonas de este proceso una lectura condescendiente y sesgada, si no la indiferencia. En Rojas, en su incorporación de las mujeres escritoras al género de las historias de la literatura, pueden observarse los dos costados de ese desarrollo: una ampliación limitada, un enriquecimiento simplificador.

Conclusiones

En esta tesis nos propusimos estudiar la emergencia y la constitución de la crítica literaria argentina en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Para esto, trazamos primeramente un mapa de problemas y un marco de categorías teórico-críticas que nos permitieran una aproximación reflexiva al amplio conjunto de libros, folletos, diarios, revistas, cartas y manuscritos examinados. La línea inaugurada por Jürgen Habermas, con su mirada acerca de la formación de una esfera pública, en especial los aportes en torno a la historia de la crítica literaria (alemana) de Peter Uwe Hohendahl, nos han resultado útiles. Enfocada en el caso francés, el estudio de Anne Roche y Gerard Delfau ha sido asimismo muy productivo, en sus puntos de contacto con Habermas, y también por algunas inflexiones particulares que han tenido resonancia para el escenario argentino, como la vinculación entre la emergencia de la crítica y la expansión y diversificación del público lector.

Los aportes de Raymond Williams y Jean Starobinski también propiciaron una conceptualización más ajustada del objeto de estudio. La concepción de la crítica como una *práctica*, para Williams, y como *gesto*, para Starobinski, permitieron no reducirla a meros juicios abstractos, sino, por el contrario, considerarla contextualmente en sus dimensiones sociales, culturales, políticas. Otra propuesta teórica que ha resultado valiosa para pensar los protocolos de la crítica argentina de la época, por caso los debates en los que se vio envuelto o propició el modernismo, es la de Jacques Rancière, en particular su concepción de lo que denomina el pasaje de las Bellas Letras a la Literatura.

En el primer capítulo analizamos cómo la emergencia y la constitución de la crítica se produjo en el marco de un incipiente mercado de bienes culturales y de ampliación del público. Este proceso hizo que la opinión crítica se expandiera y diversificara, pero también que empezara a encontrar vías de especialización. Se trató de un desarrollo que se verificó fundamentalmente en la prensa, pero también en los ámbitos académicos universitario y escolar. Las relaciones entre esas esferas fueron fluidas, aunque al mismo tiempo existía una tendencia hacia la especialización en que la crítica literaria adquirió en cada caso rasgos más específicos. Esos caracteres se han observado tanto en el plano de los objetivos y de los protocolos como en el de los distintos formatos (campañas, encuestas, reseñas, secciones, manuales diversos, historias de la literatura).

El análisis de las campañas fundadoras de Pedro Goyena en la *Revista Argentina* (1869-1871) y de Martín García Mérou en *El Álbum del Hogar* (1879) nos permitió ya

advertir en ellas muchos de los rasgos que definieron la crítica del período, como la postulación de su función como administradora de justicia, y también una cierta apertura hacia la legitimación de la subjetividad del crítico, aspecto que cobraría protagonismo con el modernismo en los años de entresiglos.

La crítica literaria, en el proceso de especificación que se registra para entonces, buscó convertirse en juicio público, pero continuó fuertemente vinculada a la esfera privada. Este hecho explica el uso de seudónimos y la demanda de sinceridad como un tópico de la época. Al mismo tiempo, los críticos comenzaron a pensar en sus propios modos de leer, en las funciones y en los protocolos de lectura que los atravesaban, como los que se manifiestan en el pasaje, con ritmos diversos según los ámbitos, de la retórica a la historia y la biografía.

En esos años, no solo esas operaciones estaban en discusión, sino la existencia misma de la literatura argentina. Si Juan María Gutiérrez había planteado la cuestión, pero había preferido suspender la respuesta de si existía, más allá de estar escrita por argentinos, una literatura nacional, fue Ricardo Rojas el que decidió avanzar a partir de esa creencia. Y lo hizo con cuatro volúmenes que reunían un total de más de dos mil quinientas páginas, entre 1917 y 1922. Dejó pendiente, con todo, el trazado de una genealogía que nos importa particularmente, la de la propia crítica literaria. Será unos años después, a lo largo de la década de 1920 y en los primeros años de la siguiente, en que se ensayaría una primera sistematización de lo que se había hecho hasta el momento en materia de crítica.

El segundo capítulo lo hemos destinado a estudiar el impacto del naturalismo en la crítica argentina. Hemos visto que el naturalismo funcionó como un catalizador que atrapó buena parte de la discusión literaria de la década de 1880 y de los primeros años de la de 1890, que acompañó y exacerbó, haciendo evidentes, los principales protocolos críticos de la época. Los supuestos de los argumentos esgrimidos en la polémica, como la función didáctica de la literatura, atravesaron tanto los discursos de los defensores como de los detractores del naturalismo, y aun los del discurso crítico en su conjunto.

Las condiciones de producción del debate local, como la expansión y diversificación del público, le otorgaron características específicas. En este marco, las escritoras tuvieron un papel central. Sus opiniones sobre el naturalismo surgían vinculadas con sus propias prácticas de escritura de novelas y de relatos. Las posiciones de estas escritoras no fueron homogéneas. Si predominó la condena, variaron los motivos de ese rechazo. Las razones contrarias de Eduarda Mansilla, vinculadas con la defensa

del talento y la autonomía del arte, se emparentan paradójicamente con los argumentos que se esgrimían desde las propias filas del naturalismo. Como vimos, ya por parte de Émile Zola el proyecto naturalista fue defendido a partir de dos tipos de argumentos, se diría antitéticos: los asociados con la moral (serían las novelas románticas las corruptoras; las naturalistas, al mostrar la realidad, enseñarían una lección) y los relacionados con la autonomía (sería moral lo que está escrito con talento).

El amplio trabajo de archivo nos ha permitido revisar ciertos datos e hipótesis que en los análisis de la polémica en torno al naturalismo se daban por sentados. Recuperamos la identidad del Luis B. Tamini defensor del naturalismo –que entonces era joven y nunca fue médico– y leímos con detalle su artículo inaugural, evidenciando por caso el lugar clave –problemático– que en ellos ocupa la figura de la mujer. Rastreamos la producción de Antonio Argerich en la prensa de la época, mucho más amplia que la usualmente recordada. Su rol como promotor del naturalismo le valió incluso una carta del propio Zola, en que el novelista francés le agradecía la defensa que Argerich había emprendido cuando Lucio V. López había censurado la representación de *Naná* en el Politeama. Asimismo, revisamos las variadas intervenciones de Martín García Mérou, incluso papeles inéditos en que relata sus experiencias con las *cocottes* parisinas, pero en especial la serie, significativa para la historia de la crítica, de “La novela en el Plata”. Todas esas intervenciones de García Mérou exhiben una trayectoria en relación con el naturalismo menos esquemática y lineal que lo que la bibliografía consigna.

Más allá de la importancia decisiva que tuvo, para los críticos argentinos, la lectura de las novelas y del debate europeos, una operación importante en la defensa del naturalismo para el escenario local consistió en apelar a su propia experiencia en el viejo continente, ya sea evidenciándola (Tamini) u ocultándola (García Mérou).

La polémica en torno al naturalismo cruza, desde su inicio hasta su cierre, argumentos artísticos, morales, políticos, sociales y de género sexual. Hemos visto que, en virtud de su estilo crítico, es en los artículos escritos por Paul Groussac, desde 1883, cuando conoció a Zola, hasta 1897, cuando publicó su artículo más conservador y moralista, en que se evidencia con mayor claridad los cruces de esas distintas dimensiones.

Por fin, hemos planteado que los años 1893-1894 pueden ser considerados no una fecha de clausura, pero sí un hito en la disolución de la polémica. En este sentido pueden leerse un conjunto de circunstancias: estrenos teatrales, publicaciones periodísticas, campañas críticas, surgimiento de nuevas estéticas. Es entonces cuando la revista católica

Artes y Letras emprendió una exacerbada campaña contra Zola y el naturalismo, cuando Tamini desde *La Quincena* revisaba su credo estético, y cuando, en ese circuito de revistas, comenzó a cambiar el foco de interés: lo central sería entonces la estética que tiene a Rubén Darío como máximo representante.

El tercer capítulo lo hemos dedicado a analizar los vínculos entre modernismo y crítica. Se ha sostenido que el modernismo le proveyó a la (historia de) la crítica literaria argentina no solo autores, obras y problemas que discutir y enjuiciar (ya desde la campaña llevada adelante por José Ceppi/Aníbal Latino/*Canta-claro* en *La Nueva Revista*, en 1893), sino también nuevos protocolos, nuevos objetivos con los que se llevó a cabo la discusión y el juicio crítico. En este sentido, con el modernismo, la crítica literaria asumió, además de la función de protección y arbitrio cultural, la defensa y promoción de un proyecto estético en particular, como queda evidenciado en *Los raros*, de Rubén Darío (1896). En sus críticas finiseculares en *Tribuna* y *El Tiempo*, Leopoldo Lugones tensaría la doble competencia atribuida a la crítica, afirmando al mismo tiempo tanto las exigencias de la objetividad como las prerrogativas de la subjetividad. En relación con las lecturas de las escritoras, hemos visto su escasez –en Lugones– o el modo en que Darío, y otras figuras destacadas del modernismo, al escribir sobre ellas, las conceptualizaron como rarezas, o emprendieron operaciones de infantilización o masculinización. Los modos en que Lugones leyó, en su campaña crítica de fin de siglo, el criollismo y el naturalismo, permitió establecer, también a partir de este aspecto específico, vínculos con otros capítulos de la tesis.

Asociado con la promoción o la condena del modernismo, se verifica asimismo en el período la mayor consolidación de formatos periodísticos vinculados con la incipiente pero progresiva especificación de la crítica literaria: campañas que logran una mayor continuidad (como la de Matías Calandrelli en *El Nacional*), secciones dedicadas especialmente al ejercicio de la reseña (como las de *El Mercurio de América*), encuestas (ya en *La Nueva Revista*).

El modernismo actualiza el campo de discusión de la crítica literaria argentina de múltiples modos. Además de la discusión por la profesionalización del escritor, introduce una concepción moderna de la literatura (sostenida por Rubén Darío frente a la romántica de Groussac) y apuesta a la potencia de la forma literaria, que subvierte las jerarquías de las Bellas Letras (como se puede leer, a partir de las categorías de Rancière, en Calandrelli y su discusión con los “decadentes”).

Más allá de las inflexiones que introdujo en la historia de la crítica literaria, la centralidad del modernismo se advierte también en la manera en que alcanzó proyectos críticos que no hicieron de él un objeto privilegiado de interés. El caso de García Mérou es ilustrativo de ese influjo, que se dio por distintas vías (la de la *doxa* crítica, la de las redes culturales en Latinoamérica).

En el cuarto capítulo hemos advertido que la operación central de la crítica de las últimas décadas del siglo XIX y de las primeras del XX en torno al criollismo –en sentido amplio– se produce al enfrentarse a un material que no se ajustaba con comodidad a sus categorías. De ahí que los distintos críticos establecieran series explicativas tendientes a establecer jerarquías en aquello que de otro modo podría aparecer como indiferenciado (“criollismo popular”, “gauchesca”, “nativismo”, “moreirismo”, “folklore”). En el capítulo hemos avanzado en delinear cuáles fueron las principales articulaciones que elaboró la crítica del período, pero también hemos buscado detenernos en los cruces, en los conflictos, en las contradicciones.

Estudiamos el establecimiento de una crítica que definimos como policial y que se constituyó como un frente de oposición (de García Mérou a Ernesto Quesada) hacia la vertiente más popular del criollismo, la del moreirismo. Se la veía como una lectura peligrosa, corruptora, sin ningún valor estético. En Quesada, la curiosidad, acompañada del temor, permitió un primer registro de esa producción. Más allá de la recepción predominante, es posible encontrar lecturas que realizaron valoraciones positivas de ese corpus, aunque se acompañaran siempre de juicios que matizaban el elogio. Se reconoce, así, una línea (de Olivera a Rojas) que valoraba esa literatura o que más bien la justificaba en términos historicistas; en rigor, lo que rescataba ante todo era la vertiente teatral como fundadora de la escena nacional. Hemos atendido también a interpretaciones singulares, como la de Machali Cazón o Tobal, que construyeron lecturas encomiásticas de Gutiérrez, aunque su finalidad haya sido más bien intervenir en otras direcciones, como discutir problemas estéticos o sociales que excedían lo tematizado por los folletines.

Fue la crítica del período la encargada de organizar la gauchesca, por primera vez, como género con derecho a ocupar un capítulo de la incipiente historia literaria argentina. La tarea de Rojas estaba antecedida no solo por las historias de la literatura producidas en el ámbito escolar, sino por intervenciones periodísticas que es posible remontar por lo menos hasta la campaña de Goyena en la *Revista Argentina*. La búsqueda de diferenciación entre una literatura popular y valiosa (la gauchesca) y otra también popular pero condenable (el criollismo) fue uno de los ejes que articularon esas intervenciones.

Las operaciones fundamentales en la organización de la gauchesca como un capítulo de la historia literaria nacional fueron la folklorización y el establecimiento de narraciones –y ya no descripciones– del género. Son las operaciones que organizan los trabajos de Ernesto Quesada y de Ricardo Rojas, y que llevaron a situar el *Martín Fierro* como centro y culminación de la gauchesca –y, en el mismo movimiento, a otorgarle un lugar vacilante, en la historia del género, al *Fausto* criollo, que encarnaba otro modelo–. Los abordajes de Lugones y de Calixto Oyuela parten de una peculiar aceptación de una de esas operaciones y no de la otra: Lugones folkloriza el *Martín Fierro*, pero no construye un relato de la gauchesca; Oyuela historiza el género, pero no lo folkloriza.

En el cierre del capítulo, la revisión de la posición de Groussac –asociada al nativismo, aunque nunca la expuso sistemáticamente– permitió volver a plantear los límites no siempre claros, y sí siempre dinámicos, que este corpus representó para la crítica de la época.

El quinto capítulo de esta tesis estuvo centrado en Martín García Mérou y Paul Groussac, dos de los autores del período que más decididamente lograron articular proyectos críticos. En particular, hemos examinado sus respectivas lecturas de Juan B. Alberdi, de Esteban Echeverría y de Domingo F. Sarmiento, los tres escritores argentinos sobre los que ambos escribieron más largamente.

Una de las principales operaciones de lectura llevada a cabo por García Mérou con respecto a estos tres autores de la llamada generación romántica fue pensarlos de manera diferencial. A cada uno de ellos le corresponde un perfil característico, que lo distingue de sus compañeros: Alberdi es el pensador; Echeverría, el precursor; Sarmiento, el escritor. La valoración positiva de Alberdi se vincula con la afinidad que puede advertirse entre los rasgos especificados en su obra y los protocolos de lectura defendidos por el crítico. La lectura de Echeverría, por otro lado, oscila entre la desmitificación y la sacralización, aunque prevalece esta última. En cuanto a Sarmiento, aunque lo caracterice como político o polemista, es la dimensión estética de su prosa la que García Mérou coloca en un primer plano.

En relación con Groussac, hemos visto que son múltiples las causas a las que obedece la alternancia o la convivencia de los juicios positivos y negativos con respecto a Echeverría, a Alberdi y a Sarmiento: las circunstancias de escritura de cada artículo, el estilo propio del crítico, la naturaleza misma de la obra estudiada. Es en torno a Alberdi que Groussac presenta mayor cantidad de variantes, matices, contradicciones incluso, en su aproximación crítica, y al que enjuicia más duramente. Si bien la lectura de Echeverría

por parte de Groussac se encuentra atravesada por juicios de distinta clase, en su conjunto constituye la primera que propone un firme cuestionamiento de algunos de los principales protocolos establecidos por la interpretación consagradoria de Juan María Gutiérrez. Por último, de la variedad de rasgos, aquel que puede decirse que caracteriza a Sarmiento para Groussac es ante todo su condición amalgamada de elementos nobles y despreciables, condición híbrida que explica asimismo su carácter al mismo tiempo representativo y excepcional en la literatura argentina (y americana).

En el sexto y último capítulo nos centramos en las articulaciones entre la visibilización, la legitimación o el rechazo de la autoría femenina, y la emergencia de la crítica literaria. Se trata de un apartado más breve que el resto, y eso, como indicamos oportunamente, se debe a que en rigor se retoman aspectos ya planteados en los capítulos anteriores. Se buscó, de ese modo, reorganizar desde un punto de vista particular, con fines analíticos, aquello que –como se puede observar en estas mismas conclusiones– recorre transversalmente el período. Así, la cuestión de la crítica como protectora cultural, que en esta parte se trabaja y amplía en relación con la promoción editorial de Juana Manuela Gorriti por parte de Vicente G. Quesada ya había sido abordada, en el marco del estudio de las funciones de la crítica, en el primer capítulo. Los artículos cruzados entre García Mérou, desde *El Álbum del Hogar*, y de Luis T. Pintos, desde *La Ondina del Plata*, es otro caso que, de un capítulo a otro, ilumina, entre otras preocupaciones de la crítica del período, la del modo de enjuiciar –cuando no se las ignora– las obras de las escritoras.

En ese contexto de ampliación del mercado del juicio crítico, término que tomamos de Roger Chartier, las escritoras ocuparon un lugar central, participando en los debates literarios y promoviendo sus proyectos con variadas intervenciones, aunque ellas mismas, atentas a ganar un lugar como autoras, no llegaron a forjar un perfil visible que se definiera ante todo por el ejercicio de la crítica como género. Fueron los hombres aquellos que sí aspiraron a –o se arrogaron– el derecho a ser los representantes de esa pretendida administración de justicia. Los modos en que leyeron a las escritoras no fueron unívocos. En ocasiones impulsaron la consagración de las mujeres, aunque es cierto que bajo la forma de la escritora excepcional, y también que prevaleció la indiferencia. La lectura de Ricardo Rojas fue un hito: hizo ingresar al género de las historias de la literatura a las mujeres, aunque lo hizo con un gesto simplificador y sesgado.

A propósito de Rojas, de su abordaje de esa suerte de oxímoron que constituye su *ampliación reductora* del tratamiento de las escritoras, nos ha interesado asimismo en este último capítulo no perder de vista el conjunto de la obra en la que se inserta –sus

criterios de organización y jerarquización–, lo que implica una vuelta a los problemas historiográficos que se planteó la crítica del período, aspectos abordados en el primer capítulo de esta tesis.

La obra de Rojas funciona como límite. No porque venga a coronar –ni en el sentido de superar ni en el de integrar– lo que hasta entonces se venía gestando. Pero sí viene a materializar uno de los proyectos que había comenzado con los románticos, el reconocer una literatura como propia. Los desacuerdos, por lo demás, no dejarán por eso de seguir existiendo; ya hemos hecho referencia a la forma en que Groussac, en 1924, escribía acerca de la “mole” de Rojas, a la que aludía también como “aquella copiosa historia de lo que, orgánicamente, nunca existió” (1985 [1924]: 13).

A Rojas las palabras de Groussac lo irritaron particularmente. Así lo acreditan los borradores que se conservan en su archivo, en los que preparaba una respuesta (que, por lo que sabemos, nunca publicó). En esos folios Rojas anotó juicios críticos y proyectó vituperios. Sobre la adquisición para la Biblioteca Nacional del edificio de la calle México (construido originalmente para la Lotería), apunta: “[Groussac] pidió la casa para vivir él, con libros, luz, calefacción, servicio, papel, tinta, imprenta, nueva, todo a expensas del estado” (Museo Casa de Ricardo Rojas – Instituto de Investigaciones, Archivo Documental, locación 102).

Interesa ahora, sin embargo, más bien el comienzo de uno de esos folios en que Rojas se refiere al “ilustre polígrafo”. Interesa en especial cómo Groussac y Rojas intercambian las acusaciones de organicidad, o de su falta. Si Groussac desaprobaba la tentativa de Rojas de otorgarle a la literatura argentina una entidad que “orgánicamente” nunca habría tenido, Rojas mostraba su desprecio por las “inconexas monografías de cincuenta años” que Groussac reunía en “farragosos volúmenes con apariencia de libros”, por “falta de obra más orgánica”.

Cincuenta años, escribe Rojas, y agreguemos que son exactamente los años que abarca esta investigación. Agreguemos también –recordemos, puesto que ya lo trabajamos al final del primer capítulo– que es para esos años en que las figuras de Groussac y de Rojas aparecen comprendidas, juntas, en el mismo grupo de escritores consagrados, mayores de treinta años, que recogía la encuesta de la revista *Nosotros* destinada a “la nueva generación literaria”. Ciertamente, ya no Groussac, que muere en 1929, pero sí Rojas –y otros críticos que aquí trabajamos– seguirán escribiendo sus obras. Sin embargo, como señalábamos, con el avance de la década de 1920 y de la

modernización, con el surgimiento de las vanguardias y el ingreso de nuevas teorías como la estilística, también para la crítica literaria se iniciará otro momento de su historia.

Bibliografía

Primaria

Fondos y colecciones

Archivo documental, Museo Casa de Ricardo Rojas-Instituto de Investigaciones.

Fondo Martín García Mérou, Instituto Bibliográfico “Antonio Zinny”.

Fondo Miguel Cané, Archivo General de la Nación.

Fondo Paul Groussac, Archivo General de la Nación.

Legajos de Martín García Mérou, en Colección Biblioteca Nacional, Archivo General de la Nación.

Diarios y revistas

El Ciudadano (1882)

El Diario (1882-1884)

El Nacional (1880, 1882, 1898-1899)

El País (1900)

El Siglo (1882)

El Tiempo (1896-1897)

La Nación (1879-1880, 1884, 1886-1887, 1890, 1893-1897, 1922, 1926, 1929, 1940, 1944-1948)

La Patria (1880) (luego *La Patria Italiana*)

La Prensa (1885, 1905)

La Tribuna (1877, 1879)

La Tribuna Nacional (1881)

La Unión (1882, 1883, 1885)

Le Courrier de la Plata (1887)

Le Courrier Français (1894-1895)

Sud-América (1884-1886, 1888)

Tribuna (1891, 1898-1899)

Anales de la Biblioteca (1900-1916)

Anales de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales (1902)

Anuario Bibliográfico de la República Argentina (1879-1887)

Artes y Letras (1892-1893)
Constancia. Revista Mensual Espiritista Bonaerense (1882)
El Álbum del Hogar. Semanario de literatura (1878-1887)
Elegancias (1911-1914)
El Mercurio de América (1898-1900)
El Plata Literario (1876)
Estudios (1901-1905)
Ideas (1903-1905)
La Alborada del Plata. Literatura, Artes, Ciencias, Teatros y Modas (1877-1878, 1880)
La Biblioteca (1896-1898)
La Ilustración Argentina (1881-1888)
La Nueva Revista. Publicación Semanal de Política, Finanzas, Literatura, Artes y Ciencias (1893-1894)
La Nueva Revista de Buenos Aires (1881-1885)
La Ondina del Plata. Publicación Literaria (1875-1880)
La Quincena (1893-1900)
La Revista de Buenos Aires. Historia Americana, Literatura y Derecho (1863-1871)
La Revista Literaria (1895-1896)
Nosotros. Revista Mensual de Letras, Historia, Arte, Filosofía y Ciencias Sociales (1907-1924)
Revista Argentina, primera época (1868-1872)
Revista Argentina, segunda época (1880-1881)
Revista Científica y Literaria (1883)
Revista de Derecho, Historia y Letras (1898-1923)
Revista de la Plata (1885)
Revista del Río de la Plata. Periódico Mensual de Historia y Literatura de América (1871-1877)
Revista Literaria. Órgano del "Círculo Científico Literario" (1879)
Revista Platense. Semanario de Literatura (1881)

Libros y folletos

AA. VV. (1971), *Antología de la crítica del siglo XIX*, selección de Beatriz Sarlo, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

- Abeille, Lucien (2005) [1900], *Idioma nacional de los argentinos*, Buenos Aires, Colihue/Biblioteca Nacional.
- Alberdi, Juan Bautista (1886), *Obras completas de J. B. Alberdi*, tomo II, Buenos Aires, Imp. Lit. y Enc. de “La Tribuna Nacional” .
- Alonso Criado, Emilio (1900), *Literatura argentina. Apuntes adaptados a los nuevos programas de los colegios nacionales y escuelas normales*, Buenos Aires, Establec. Tipográfico “La Nacional”.
- (1904), *Apuntes de literatura argentina*, segunda edición, Buenos Aires, Establecimiento tipográfico “Roma”.
- (1908), *Compendio de Literatura argentina*, tercera edición, Buenos Aires, Est. Tip. J. Carbone.
- (1914), *El “Martín Fierro”*. *Estudio crítico*, Buenos Aires, Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco.
- (1916), *Literatura argentina*, cuarta edición, Buenos Aires, Librería de A. García Santos.
- Argerich, Antonio (1882), *Naturalismo. Disertación leída en el Politeama por Antonio Argerich con motivo de la velada literaria a beneficio de Gervasio Méndez*, Buenos Aires, Imprenta Ostwald.
- (1885), *Rafael Obligado*, s. l., Martín Biedma Editor.
- (1984) [1884], *¿Inocentes o culpables?*, Madrid, Hyspamérica.
- Argerich, Juan Antonio (1890), *Literatura argentina (un prólogo)*, Buenos Aires, Imprenta de “La Nación”.
- Aníbal Latino (seud. de José Ceppi) (1922), *La nueva literatura*, Barcelona, Editorial Cervantes.
- (1984) [1886], *Tipos y costumbres bonaerenses*, Madrid, Hyspamérica.
- Avellaneda, Nicolás (1915), *Escritos literarios*, con una introducción de Álvaro Melián Lafinur, Buenos Aires, La Cultura Argentina.
- Bayón, Federico F. (1904), “Estudios de literatura argentina”, *Revista Nacional*, t. 37, pp. 113-118, 201-207, 294-300; t. 38, pp. 31-43, 102-113, 217-226, 300-315; 1905, t. 39, pp. 158-166; t. 40, pp. 23-30, 109-118, 158-168; 1906, t. 41, pp. 126-133, 177-192; t. 42, pp. 326-335; 1907, t. 43, pp. 60-70.
- Berisso, Luis (1898), *El pensamiento de América*, Buenos Aires, Félix Lajouane.
- Blanco García, Francisco (1894), *La literatura española en el siglo XIX*, parte tercera, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos, editores.

- Bunge, Carlos Octavio (1913), *El derecho en la literatura gauchesca: discursos leídos ante la Academia de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en la recepción del Dr. C. O. Bunge el día 22 de agosto de 1913*, Buenos Aires, Academia de Filosofía y Letras.
- Cabello de Carbonera, Mercedes (1892), *La novela moderna: estudio filosófico*, Lima, Tipo-Litografía Bacigalupi & Co.
- Cabezón Peña, José María (1894), *Emilio Zola y la influencia social de sus obras*, con un prólogo del doctor Celestino L. Pera, Buenos Aires, Imprenta de Obras, de J. A. Berra.
- Cáceres, Aurora (2007) [1914], *La rosa muerta*, edición de Thomas Ward, Buenos Aires, Stockcero.
- Calandrelli, Matías (1910), *Crítica y arte*, Buenos Aires, Tipografía de Ferrari y Cía.
- [Cambaceres, Eugenio] (1882), *Potpourri. Silbidos de un vago*, Buenos Aires, Imprenta de M. Biedma.
- Cané, Miguel (1877), *Ensayos*, Buenos Aires, Imprenta de la Tribuna.
- (1903), *Prosa ligera*, Buenos Aires, A. Moen.
- (1917) [1885], *Charlas literarias*, Buenos Aires, La Cultura Argentina.
- Castellanos, Joaquín (1886), *Ojeadas literarias*, Buenos Aires, Mársico Editor.
- Contreras, Juan M. (1893), *Literatura argentina con un bosquejo del movimiento literario en los pueblos americanos del habla castellana arreglado al programa de la asignatura de los colegios nacionales*, San Juan, Tip. La Patria.
- Cruz Puig, Juan de la (1910), *Antología de poetas argentinos. Tomo VIII. Laúdes y guitarras*, Buenos Aires, Martín Biedma e Hijo.
- Darío, Rubén (1896a), *Los raros*, Buenos Aires, Tipografía “La Vasconia”.
- (1896b), *Prosas profanas y otros poemas*, Buenos Aires, Imprenta de Pablo E. Coni e Hijos.
- (1912), “La vida de Rubén Darío escrita por el mismo para *Caras y Caretas*”, *Caras y Cartas*, año XV, 12 de octubre, n° 732.
- (1968), *Escritos dispersos de Rubén Darío (recogidos de periódicos de Buenos Aires)*, I, estudio preliminar, recopilación y notas de Pedro Luis Barcia, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.
- (2020) [1901], *España contemporánea*, Madrid, Verbum.

- Espósito, Fabio *et al.* (editores) (2011), *El naturalismo en la prensa porteña: reseñas y polémicas sobre la formación de la novela nacional: 1880-1892 (e-book)*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- Estrada, José Manuel (1873), *La política liberal bajo la tiranía de Rosas*, Buenos Aires, Imprenta Americana.
- Estrada, Santiago (1889a), *Miscelánea*, precedida de una carta-prólogo de D. Juan Valera, tomo 1, Barcelona, Imprenta de Henrich y C.^a en Comandita.
- (1889b), *Miscelánea*, con una introducción del Dr. D. Manuel Tolosa Latour, tomo II, Barcelona, Imprenta de Henrich y C.^a en Comandita.
- Gálvez, Manuel (1916), *La vida múltiple (arte y literatura: 1910-1916)*, Buenos Aires, Sociedad Cooperativa “Nosotros”.
- (2001) [1910], *El Diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina*, Buenos Aires, Taurus.
- (2002) [1944], *Recuerdos de la vida literaria (I). Amigos y maestros de mi juventud. En el mundo de los seres ficticios*, estudio preliminar de Beatriz Sarlo, Buenos Aires, Taurus.
- García Mérou, Martín (1884a), *Estudios literarios*, Madrid, M. Murillo.
- (1884b), *Impresiones*, Madrid, Librería de M. Murillo.
- (1885), *Poesías de Martín García Mérou, 1880-1885*, Buenos Aires, L. Jacobsen y C.^a, Editor.
- (1886), *Libros y autores*, Buenos Aires, Félix Lajouane.
- (1893), *Mis huacos*, manuscrito fechado en 1893 en Lima, en Biblioteca Florentino Ameghino, sede Museo, Facultad de Ciencias Naturales y Museo Universidad Nacional de La Plata.
- (1894a), *Ensayo sobre Echeverría*, Buenos Aires, Peuser.
- (1894b), *Confidencias literarias*, Buenos Aires, Argos.
- (1900a), *El Brasil intelectual*, Buenos Aires, Félix Lajouane.
- (1900b), *Estudios americanos*, Buenos Aires, Félix Lajouane.
- (1916) [1890], *Juan Bautista Alberdi (ensayo crítico)*, Buenos Aires, Pablo E. Coni.
- (1944), *Sarmiento*, Buenos Aires, Ayacucho.
- (1973) [1891], *Recuerdos literarios*, Buenos Aires, Eudeba.
- (sin fecha), carta a Rubén Darío, en Biblioteca Nacional Digital de Chile. Disponible en <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:133825>. Consultada el 28 de abril de 2021.

- García Velloso, Enrique (1914), *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Ángel de Estrada y Cía.
- García Velloso, Juan José (1896), *Lecciones de literatura española y argentina*, Buenos Aires, Ángel de Estrada y Cía.
- Giusti, Roberto F. (1911), *Nuestros poetas jóvenes. Revista crítica del actual movimiento poético argentino*, Buenos Aires, Edición de “Nosotros”, Albasio y Cía.
- González, Joaquín V. (s. f.) [1888], “Un año de historia literaria argentina”, en González (s. f.), pp. 27-88.
- (1896), “Recuerdos de la tierra”, *La Biblioteca*, año I, tomo II, pp. 384-400; apareció como “Introducción” a Leguizamón, Martiniano (1896), *Recuerdos de la tierra*, Buenos Aires, Félix Lajouane, pp. V-XXXVII.
- (s. f.), *Intermezzo. Dos décadas de recuerdos literarios (1888-1908)*, prólogo de Rafael Alberto Arrieta, Buenos Aires, W. M. Jackson.
- (2015) [1888], *La tradición nacional*, Gonnet, UNIPE: Editorial Universitaria.
- Gorriti, Juana Manuela (2019), *Lo íntimo/Cartas a Ricardo Palma*, edición a cargo de Graciela Batticuore y María Vicens, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Eudeba.
- Goyena, Pedro (1917), *Crítica literaria*, Buenos Aires, La Cultura Argentina.
- (1884), “Don Félix Frías”, en Frías, Félix, *Escritos y discursos*, Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo, pp. V-LIX.
- Granada, Daniel D. (1896), *Reseña histórico-descriptiva de antiguas y modernas supersticiones del Río de la Plata*, Montevideo, A. Barreiro y Ramos, Editor.
- Groussac, Paul (27 de noviembre de 1874), “Juan Bautista Alberdi”, *La Razón*, p. 1; 29 de noviembre de 1874, pp. 1-2; 2 de diciembre de 1874, p. 2; 6 de diciembre de 1874, p. 1; 13 de diciembre de 1874, p. 1.
- (11 de noviembre de 1877), “Una excursión a los indios ranqueles, por Lucio V. Mansilla”, *La Tribuna*, año XXV, n° 8168, p. 1, col. 2-4.
- [1882], *Esteban Echeverría* (manuscrito), editado en Romagnoli (2018).
- (1884), *Fruto vedado. Costumbres argentinas*, Buenos Aires, Imprenta de M. Biedma.
- (1889), “Señor Pablo Groussac, por la Sociedad Amigos de la Educación de Córdoba”, *Sarmiento. Febrero 15 de 1811-septiembre 11 de 1888. Discursos pronunciados en la inhumación de sus restos, el 21 de septiembre de 1888*, Buenos Aires, Imprenta de M. Biedma, pp. 47-49.
- (1893a), *Popular Customs and Beliefs of the Argentine Provinces*, Chicago, Donohue, Henneberry & Co.

- (1893b), *Biblioteca de Pablo Groussac en venta por ausentarse del país*, Buenos Aires, Félix Lajouane.
 - (1897), “Esteban Echeverría. La Asociación de Mayo y el *Dogma Socialista*”, *La Biblioteca*, Buenos Aires, año II, tomo IV, pp. 262-297.
 - (6/5/1900), “Notas semanales. ‘Páginas de Sarmiento’”, *El País*.
 - (1903), *Une énigme littéraire: le “Don Quichotte” d’Avellaneda. Le drame espagnol. Philologie amusante. Hernani. Carmen*, París, Alphonse Picard et fils.
 - (1906), *Le livre des castigos e documentos attribué au roi D. Sanche IV*, New York, París, Macon Protat Frères.
 - (1963), *Dos artículos sobre Darío* (prólogo y notas de Antonio Pagés Larraya), Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires / Facultad de Filosofía y Letras / Instituto de Literatura argentina “Ricardo Rojas”.
 - (1972) [1919], *Los que pasaban*, Buenos Aires, Huemul.
 - (1985) [1924], *Crítica literaria*, Buenos Aires, Hyspamérica.
 - (2003) [1923], *La divisa punzó*, Buenos Aires, Quadrata.
 - (2005a) [1904], *El viaje intelectual: impresiones de naturaleza y arte: primera serie*, prólogo de Beatriz Colombi, Buenos Aires, Simurg.
 - (2005b) [1920], *El viaje intelectual: impresiones de naturaleza y arte: segunda serie*, prólogo de Beatriz Colombi, Buenos Aires, Simurg.
 - (2006) [1897], *Del Plata al Niágara*, Buenos Aires, Colihue/Biblioteca Nacional de la República Argentina.
 - (2007), *Críticas sobre música* (estudio preliminar de Pola Suárez Urtubey), Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
 - (2008), *Paradojas sobre música* (estudio preliminar y notas de Pola Suárez Urtubey), Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
 - (2010), *Un enigma literario: El Don Quijote de Avellaneda* (estudio preliminar de Fernando Alfón), Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- Guido, José Tomás (1880), *Escritos*, Buenos Aires, Librería Editora de Enrique Navarro Viola. .
- Gutiérrez, Juan María (1874a), “Noticias biográficas sobre D. Esteban Echeverría”, en Echeverría, Esteban, *Obras completas de D. Esteban Echeverría*, tomo V, Buenos Aires, Carlos Casavalle, pp. I-CI.

- (1874b), “Breves apuntamientos biográficos y críticos sobre don Esteban Echeverría”, en Echeverría, Esteban, *Obras completas de D. Esteban Echeverría*, tomo V, Buenos Aires, Carlos Casavalle, pp. XXXVIII-XLVI.
- (1918) [1871], *Juan Cruz Varela: su vida, sus obras, su época*, Buenos Aires, La Cultura Argentina.
- (2006), *De la poesía y elocuencia de las tribus de América y otros textos*, selección prólogo y cronología de Juan G. Gómez García, bibliografía de Horacio Jorge Becco, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Guyau, Jean-Marie (1902) [1889], *El arte desde el punto de vista sociológico*, Madrid, Librería de Fernando Fe, Saenz de Jubera, Hermanos.
- Hernández, José (2001) [1872; 1879], *Martín Fierro*, edición crítica de Élide Lois y Ángel Núñez (coords.), Madrid-Barcelona, ALLCA XX, Colección Archivos.
- Hernández, Rafael (1896), *Pehuajó. Nomenclatura de las calles. Breve noticia sobre los poetas argentinos que en ellas se conmemoran*, Buenos Aires, Imprenta de Obras de J. A. Berra.
- Lautréamont, Conde de (2007), *Obras completas. Los cantos de Maldoror. Poesías. Cartas*, Buenos Aires, Argonauta.
- Leguizamón, Martiniano (1898), “Juicios críticos”, en *Calandria*, Buenos Aires, Ivaldi & Checchi, pp. 10-73.
- (1908), *De cepa criolla*, La Plata, Establecimiento Gráfico de Joaquín Sesé.
- (1911), *Páginas argentinas. Crítica literaria e histórica*, Buenos Aires, Librería Nacional.
- Lehmann-Nitsche, Robert (1917), *Santos Vega*, en *Boletín de la Academia Nacional de Ciencias*, tomo XXII, Buenos Aires, Imprenta de Coni Hermanos.
- López, Lucio V. (1881), *Recuerdos de viaje*, Buenos Aires, Imprenta de *El Nacional*.
- Lugones, Benigno B. (2011), *Crónicas, folletines y otros escritos (1879-1884)*, edición crítica y estudio preliminar de Diego Galeano, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- Lugones, Leopoldo (1911), *Historia de Sarmiento*, Buenos Aires, Otero & Co.
- (1920), *Emilio Zola*, Buenos Aires, Círculo Médico Argentino y Centro Estudiantes de Medicina.
- (1905a), *La guerra gaucha*, Buenos Aires, Arnoldo Moen y Hermano.
- (1905b), *Los crepúsculos del jardín (poesías)*, Buenos Aires, Arnoldo Moen y Hermano, Editores.
- (1928), *Poemas solariegos*, Buenos Aires, Babel.

- (1963), *Las primeras letras de Leopoldo Lugones. Reproducción facsimilar de sus primeros trabajos literarios escritos entre sus dieciocho y veinticinco años*, guía preliminar y notas de Leopoldo Lugones (hijo), Buenos Aires, Ediciones Centurión.
- (2009) [1916], *El payador*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- (2018), *Elogios*, compilación, estudio preliminar notas y apéndice de Pedro Luis Barcia, Buenos Aires, Docencia.
- (2019), *Crítica literaria*, compilación, estudio preliminar, notas y apéndice de Pedro Luis Barcia, Buenos Aires, Docencia.
- Machali Cazón, R. (1889), *Ensayos críticos y literarios*, París, Librería Española de Garnier Hermanos.
- Mansilla, Eduarda (1882), *Recuerdos de viaje*, Buenos Aires, Imprenta de Juan A. Alsina.
- (2015), *Escritos periodísticos completos (1860-1892)*, edición crítica, introducción y notas a cargo de Marina L. Guidotti, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Corregidor.
- Martel, Julián (1893a), “A propósito de Rubén Darío”, *La Nación*, 8 de octubre, p. 1.
- (1893b), “Punto final”, *La Nación*, 17 de octubre, p. 1
- Martínez, Felipe (1905), *La literatura argentina desde la conquista hasta nuestros días seguida de un estudio sobre la literatura de los demás países hispano-americanos*, primera parte, Buenos Aires, Imprenta de M. Biedma e Hijo.
- Martino, D. D. (1894), *Artículos literarios*, Buenos Aires, Imprenta de Pablo E. Coni e Hijos.
- Mas y Pi, Juan (1911), *Leopoldo Lugones y su obra*, Buenos Aires, Edición de la revista “Renacimiento”.
- Matto de Turner, Clorinda (1902), *Boreales, miniaturas y porcelanas*, Buenos Aires, Imprenta de Juan A. Alsina.
- Melián Lafinur, Álvaro (1918), *Literatura contemporánea*, prólogo de Manuel Gálvez, Buenos Aires, Sociedad Cooperativa Editorial Limitada.
- Memoria del presidente de la Comisión Municipal al Concejo correspondiente al ejercicio de 1882* (1882), tomo primero, Buenos Aires, Imprenta de M. Biedma.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1895), “Introducción. XIII. República Argentina”, en Real Academia Española, *Antología de poetas hispano-americanos. Tomo IV. Chile. República Argentina. Uruguay*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, pp. LXXXIX-CCIV.

- Mitre, Bartolomé (1912), *Correspondencia literaria, histórica y política*, tomo 3, Buenos Aires, Imprenta de Coni Hermanos.
- Monner Sans, R. (s. f.), “El lenguaje gauchesco”, en *Con motivo del verbo “desvestirse” (pasatiempo lexicográfico)*, con un apéndice acerca del lenguaje gauchesco, Buenos Aires, Félix Lajouane, pp. 213-238.
- Nordau, Max (1895) [1892-1893], *Degeneration*, cinco tomos, New York, D. Appleton and Company.
- (1902) [1892], *Degeneración*, tomo primero, Madrid, Librería de Fernando Fe, Saenz de Jubera, Hermanos.
- Olivera, Carlos (1887), *En la brecha 1880-1886*, Buenos Aires, F. Lajouane, París, CH. Bouret.
- Obligado, Rafael (1976), *Prosas*, compilación y prólogo de Pedro Luis Barcia, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.
- Obligado, Rafael y Calixto Oyuela (1883), *Justa literaria*, con una carta-prólogo de Carlos Guido y Spano, Buenos Aires, Imp. de M. Biedma.
- Oyuela, Calixto (1884a), *Programa de literatura española y de los estados hispano-americanos*, Colegio Nacional de la Capital, 4º año de estudios, Buenos Aires, Imprenta de M. Biedma.
- (1884b), *Crónicas dramáticas*, Buenos Aires, Imprenta de M. Biedma.
- (1885), *Elementos de teoría literaria*, Buenos Aires, Ángel Estrada.
- (1886), *Apuntes de literatura castellana: siglos XVIII y XIX: España y América*, Buenos Aires, Coni.
- (1889), *Elementos de teoría literaria*, segunda edición, considerablemente corregida y ampliada, Buenos Aires, Ángel Estrada.
- (1902), *Elementos de teoría literaria*, tercera edición, corregida, Buenos Aires, Ángel Estrada.
- (1919-1920), *Antología poética hispanoamericana*, tres tomos, Buenos Aires, Ángel Estrada.
- (1943), *Estudios literarios*, tomos I [1889] y II [1915], Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.
- Pardo Bazán, Emilia (1883), *La cuestión palpitante*, con un prólogo de Clarín, Madrid, Imprenta Central a cargo de V. Saiz.
- Payró, Roberto (1968), *Al azar de las lecturas*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

- Pelliza, Mariano (1879), *Críticas y bocetos históricos*, Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo de C. Casavalle.
- Poncelis, Manuel (1891), *Historia de la literatura*, segunda edición corregida y aumentada, Buenos Aires, León Mirau.
- (1896), *Literatura hispano-americana*, Madrid, R. Anglés.
- (1912), *Historia de la literatura*, tercera edición corregida y aumentada por varios profesores de la misma compañía [Compañía de Jesús], Buenos Aires, Casa Editora Alfa y Omega.
- Piaggio, Juan A. (1889), *Bibliografía literaria*, Buenos Aires, Félix Lajouane.
- Quesada, Ernesto (1878), *La sociedad romana en el primer siglo de nuestra era. Estudio crítico sobre Persio y Juvenal*, Buenos Aires, Imprenta de M. Biedma.
- (1893), *Reseñas y críticas*, Buenos Aires, F. Lajouane.
- (1900), *El problema del idioma nacional*, Buenos Aires, “Revista Nacional” Casa Editora.
- (1920), *Rafael Obligado. El poeta—El hombre*. Buenos Aires, Imprenta y Casa Editora “Coni”.
- (1922), *La evolución del idioma nacional*, Buenos Aires, Imprenta Mercatali.
- (1983) [1902], “El criollismo en la literatura argentina”, en Rubione (1983), pp. 103-230.
- (2010) [1892] *Dos novelas sociológicas*, Buenos Aires, Urbanita.
- Rojas, Ricardo (s. f.), *Cosmópolis*, París, Garnier Hermanos Libreros Editores.
- (s. f.), *El alma española*, Valencia, F. Sempere y Compañía, Editores.
- (1948), *Retablo español*, Buenos Aires, Losada.
- (1960) [1917-1922], *Historia de la literatura argentina: ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, nueve tomos, Buenos Aires, Guillermo Kraft.
- Rubione, Alfredo (1983) (compilador), *En torno al criollismo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Sarmiento, Domingo F. (1993) [1849; 1851], *Viajes por Europa, África y América 1845-1847 y Diario de gastos*, Buenos Aires, ALLCA XX, FCE, Colección Archivos.
- (1900), “Las novelas”, *Obras de D. F. Sarmiento. Páginas literarias*, tomo XLVI, Buenos Aires, Imprenta y Litografía “Mariano Moreno”, pp. 159-163.
- Taine, Hippolyte (1863), *Histoire de la littérature anglaise*, tome premier, Paris, Librairie de L. Hachette et C^{ie}.
- Tamini, Luis B. (9, 12, 13, 14 de mayo 1880), “El naturalismo”, *La Nación*.

- Tobal, Federico (1886), “Los libros populares de Eduardo Gutiérrez. El gaucho y el árabe”, *La Nación*, 16 de febrero, p. 1; 18 de febrero, p. 1; 23 de febrero, p. 1; 2 de marzo, p. 1; 4 de marzo, p. 1.
- (1897), “Pampa. Arturo Berutti”, *La Nación*, 12 de agosto, p. 3.
- Turini, Ernesto (1898), *Poetas argentinos*, Buenos Aires, Félix Lajouane.
- Ugarte, Manuel (1903), *Crónicas del bulevar*, París, Garnier Hermanos.
- [1909], *Las nuevas tendencias literarias*, Valencia, F. Sampere y Compañía.
- Unamuno, Miguel de (1986), *El gaucho Martín Fierro*, Montevideo, El Galeón (tomado de *La Revista Española*, año 1, nº 1, febrero de 1894, pp. 5-22).
- Valera, Juan (1915), “Azul”, en *Cartas americanas I (1888). Obras completas*, tomo 41, Madrid, Imprenta Alemana, pp. 267-294.
- (2016) [1897], “De Juan Valera a Rubén Darío. Interesante carta”, *Zama/Extraordinario: Rubén Darío*, pp. 289-290.
- Vedia, Enrique de (1913), *Teoría literaria (nueva preceptiva)*, Buenos Aires, Ángel Estrada.
- Zola, Émile (1887), *Le roman experimental*, sixième édition, Paris, G. Charpentier et C^{ie}, Editeurs.
- (2002), *El naturalismo*, selección, introducción y notas de Laureano Bonet, traducción de Jaume Fuster, Barcelona, Ediciones Península.

Secundaria

- Adamovsky, Ezequiel (2019), *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Siglo XII.
- Alonso, Mercedes (2016), “La crítica republicana: Martín García Mérou / Araripe Júnior y Afrânio Peixoto”, en Croce, Marcela (directora), *Historia comparada de las literaturas argentina y brasileña: del romanticismo canonizador a la República oligárquica, 1845-1890*, Villa María, Eduvim, pp. 341-361.
- Altamirano, Carlos (1997), “La fundación de la literatura argentina”, en Sarlo y Altamirano (1997a), pp. 201-209.
- Amante, Adriana (2003), “La crítica como proyecto. Juan María Gutiérrez”, en Schvartzman (2003), pp. 487-515.

- Andermann, Jens (2000), “La vuelta de Martín Fierro: la gauchesca en el fin de siglo”, *Iberoromania: Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberorrománicas de Europa y América*, nº 52, pp. 30-45.
- Angenot, Marc (1982), *La parole pamphlétaire: contribution à la typologie des discours modernes*, París, Payot.
- Ansolabehere, Pablo (2012), *Oratoria y evocación. Un episodio perdido en la literatura argentina*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor.
- Archivo General de la Nación, “Fondo Luis Tamini”, *Archivos y colecciones de procedencia privada: comisiones especiales y de homenajes: tomo 2*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Archivo General de la Nación, pp. 248-253.
- Arellano, Jorge Eduardo (2012), “Gaspar Hauser y Rubén Darío”, *Lengua*, revista de la Academia Nicaragüense de la Lengua, nº 36, febrero, pp. 181-183.
- Auerbach, Erich (1950), *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Auza, Néstor Tomás (1988), *Periodismo y feminismo en la Argentina 1830-1930*, Buenos Aires, Emecé.
- (1999), *La literatura periodística porteña del siglo XIX. De Caseros a la Organización Nacional*, Avellaneda, Confluencia.
- Avellaneda, Andrés (1980), “El naturalismo y E. Cambaceres”, *Historia de la literatura argentina 2. Del Romanticismo al Naturalismo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 145-159.
- Baltar, Rosalía (2007), “El crítico en vigilia. Paul Groussac en *La Biblioteca*, primera época (1896-1898)”, *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, año 16, nº 18, pp. 11-38.
- Barcia, Pedro Luis (1999), *Historia de la historiografía literaria argentina. Desde los orígenes hasta 1917*, Buenos Aires, Pasco.
- (2007), “Precursiones críticas de Calixto Oyuela”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo LXXII, nº 293-294, pp. 357-372.
- Barisone, José Alberto (2012), “La crítica literaria modernista: el aporte de Rubén Darío”, en Ruiz, Facundo y Gramuglia, Pablo Martínez (coordinadores), *Figuras y figuraciones críticas en América Latina*, Buenos Aires, NJ Editor, pp. 79-98.
- Barthes, Roland (2003), *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Batticuore, Graciela (2005), *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*, Buenos Aires, Edhasa.

- (2010), “Libros, bibliotecas y lectores en las encrucijadas del progreso”, *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. III. *El brote de los géneros*, dirigido por Alejandra Laera, Buenos Aires, Emecé, pp. 413-440.
- (2017), *Lectoras del siglo XIX. Imaginarios y prácticas en la Argentina*, Ampersand, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Battilana, Carlos (2006), “El lugar de Rubén Darío en Buenos Aires. *Proyecciones*”, en Rubione (2006a), pp. 101-127.
- (2016), “Figuras críticas (Darío/Borges)”, *Zama/Extraordinario: Rubén Darío*, pp. 183-188.
- Bénichou, Paul (2012), *La coronación del escritor, 1750-1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Bentivegna, Diego (2017), *La eficacia literaria. Configuraciones discursivas de literatura nacional en manuales argentinos (1866-1947)*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Eudeba.
- Bergel, Martín (2008/2009), “Ernesto Quesada o la ciencia como vocación”, en *Políticas de la memoria*, n° 8/9, pp. 183-191.
- Bertoni, Lilia Ana (2001), *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE.
- Bibbó, Federico (2016), *Vida literaria: Sociabilidad cultural e identidad letrada en la Argentina de fin de siglo*, tesis doctoral, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/68987>>.
- Blanco, Oscar (1999), “La constitución de la historia literaria argentina”, en Rosa (1999), pp. 21-31.
- (2006), “De la protocrítica a la institucionalización de la crítica literaria”, en Rubione (2006a), pp. 451-486.
- (2007), “Andanzas de un viajero diplomático por territorio (intelectual) carioca”, *El Matadero: Revista crítica de literatura argentina*, n° 5, pp. 13-34.
- (2009), “Paul Groussac. La crítica literaria como una extensión del relato de viajes”, en *Las políticas de los caminos. Viajes, itinerarios y migraciones*, Buenos Aires, Editorial Universitario Rioplatense, pp. 7-47.
- Bombini, Gustavo (1998), *Historia y problemas de la enseñanza de la literatura en el nivel secundario. Argentina, 1884-1960*, tesis doctoral, Facultad de Filosofía y

- Letras de la Universidad de Buenos Aires. Disponible en <<http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1535>>.
- Borges, Jorge Luis (2005), *El Martín Fierro*, con la colaboración de Margarita Guerrero, Buenos Aires, Emecé.
- (2009) [1936], “Arte de injuriar”, en *Obras completas I, 1923-1949*, Buenos Aires, Emecé.
- Botana, Natalio (2012), *El orden conservador. La política argentina entre 1880 y 1916*, Buenos Aires, Edhasa.
- Bourdieu, Pierre (1995), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- Bruno, Paula (2004), *Travesías intelectuales de Paul Groussac*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- (2005), *Paul Groussac. Un estratega intelectual*, Buenos Aires, FCE.
- (2011), *Pioneros culturales de la Argentina. Biografías de una época*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- (directora) (2014), *Sociabilidades y vida cultural: Buenos Aires, 1860-1930*, Bernal, Universidad de Quilmes.
- (2018), *Martín García Mérou: vida intelectual y diplomática en las Américas*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- Buchbinder, Pablo (2012), *Los Quesada. Letras, ciencias y política en la Argentina 1850-1934*, Buenos Aires, Edhasa.
- Bucich, Antonio J. (1961), “Pequeña historia del Parque Lezama”, *La amistad de algunos barrios. Cuadernos de Buenos Aires*, n° 15, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Secretaría de Cultura y Acción Social, Dirección de Bibliotecas Públicas y Publicaciones Municipales, pp. 7-25.
- Canter, Juan (1930), *Contribución a la bibliografía de Paul Groussac*, Buenos Aires, El Ateneo.
- (1936), “Biobibliografía de Ernesto Quesada”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, año 14, t. 20, Buenos Aires, pp. 343-722.
- (1942), “Bibliografía de Martiniano Leguizamón”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, año 20, t. 26, pp. 654-1002.
- Capdevila, Arturo (1973), *Lugones*, Buenos Aires, Aguilar.
- Casanova, Pascale (2001), *La República mundial de las Letras*, Barcelona, Anagrama.

- Cella, Susana (2014) (directora del volumen), *Historia crítica de la literatura argentina: la irrupción de la crítica* (Dir. Noé Jitrik), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Emecé.
- Chartier, Roger (1995) [1991], *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución Francesa*, Barcelona, Gedisa.
- Chein, Diego J. (2007), *La invención del folklore. Joaquín V. González y la otra modernidad*, Tucumán, edición del autor financiada por Consejo de Investigaciones de la UNT.
- Chicote, Gloria (2013), “De gauchos, criollos y folklores: los conceptos detrás de los términos”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 42, pp. 19-34.
- Cócaro, Nicolás (1965), *Martín García Mérou*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia.
- Colombi, Beatriz (2004a), *Viaje intelectual: migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- (2004b), “En torno a *Los raros*: Rubén Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires”, en Zanetti, Susana (coord.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires 1892-1916*, Buenos Aires, Eudeba.
- Conil Paz, Alberto A. (1985), *Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Librería Huemul.
- Cruz, Jorge (2005), “Marín García Mérou: crítico del 80”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo 70, n° 281-282, septiembre-diciembre, pp. 751-756.
- Cutolo, Vicente (1968-1985), *Nuevo diccionario biográfico argentino (1750-1930)*, 7 tomos, Buenos Aires, Elche.
- Cymerman, Claude (1993), *Diez estudios cambacerianos acompañados de una bibliografía*, prólogo de Paul Verdevoye, [Rouen], Publication de l’Université de Rouen.
- (2007), *La obra política y literaria de Eugenio Cambaceres (1873-1889): del progresismo al conservadurismo*, prólogo de María Rosa Lojo, Buenos Aires, Corregidor.
- Dalmaroni, Miguel (2001), “Lugones y el *Martín Fierro*: la doble consagración”, en José Hernández (2001), pp. 576-601.
- (2006), *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Dabove, Juan Pablo (2010), “Eduardo Gutiérrez: narrativa de bandidos y novela popular argentina”, en Laera, Alejandra (directora del volumen), *Historia crítica de la*

- literatura argentina: el brote de los géneros* (Dir. Noé Jitrik), Buenos Aires, Emecé, pp. 295-324.
- De Diego, José Luis (2006), *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Degiovanni, Fernando (2007), *Los textos de la patria: nacionalismo, políticas culturales y canon en Argentina*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- Delgado, Verónica (2001), “Giusti crítico de Lugones en *Nosotros*”, en *Orbis Tertius*, año IV, n° 8, pp. 55-68.
- (2006), *El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias 1896-1913* (tesis de doctorado), Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.233/te.233.pdf>>.
- (2011), “Sociología, germanofilia y construcción de la identidad nacional: Ernesto Quesada en la revista *Nosotros* (1907-1915)”, en Chicote, Gloria Beatriz y Göbel, Barbara (editoras), *Ideas viajeras y sus objetos. El intercambio científico entre Alemania y América austral*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, pp. 177-191.
- Diz, Tania (2020), *Alfonsina periodista. Ironía y sexualidad en la prensa argentina 1915-1925*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Eagleton, Terry (1999), *La función de la crítica*, Barcelona, Paidós.
- Espósito, Fabio (2006), *La emergencia de la novela en la Argentina (1880-1890)*, tesis de doctorado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- *et al.* (editores) (2011), *El naturalismo en la prensa porteña: reseñas y polémicas sobre la formación de la novela nacional: 1880-1892 (e-book)*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- Eujanián, Alejandro (1999), “La cultura: público, autores y editores”, en Marta Bonaudo (directora) *Nueva Historia Argentina, Liberalismo, estado y orden burgués (1852–1880)*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 545-605.
- (2003a), “El surgimiento de la crítica”, en Cattaruzza, Alejandro y Alejandro Eujanian, *Políticas de la crítica: Argentina 1860-1960*, Buenos Aires, Alianza, pp. 17-41.
- (2003b), “Paul Groussac y la crítica historiográfica”, en Cattaruzza, Alejandro y Alejandro Eujanián, *Políticas de la crítica: Argentina 1860-1960*, Buenos Aires, Alianza, pp. 42-67.

- Estrin, Laura (1999), “Entre la historia y la literatura, una extensión. La *Historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas”, en Rosa (1999), pp. 75-113.
- Farro, Máximo Ezequiel (2008), *Historia de las colecciones en el Museo de la Plata, 1884-1906: naturalistas viajeros, coleccionistas y comerciantes de objetos de historia natural a fines del Siglo XIX*, tesis doctoral, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/4403>>.
- Fernández, Cristina Beatriz (2014), *José Ingenieros y las escrituras de la vida. Del caso clínico a la biografía ejemplar*, Mar del Plata, EUEDEM.
- Ferrás, Graciela (2017), *Ricardo Rojas: nacionalismo, inmigración y democracia*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Eudeba.
- Fondo Nacional de las Artes (1968), *Bibliografía argentina de artes y letras. Compilaciones especiales. N° 32/35. Artes y letras en “La Nación” de Buenos Aires 4 enero 1870 – 31 diciembre 1899*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Fontana, Patricio (2010), “‘Es de la boca de un viejo / de ande salen las verdades.’ Memoria, vejez y usos del pasado”, en Laera (2010), pp. 61-93.
- (2011), “El crítico como hacedor de autores. Juan María Gutiérrez y las Obras completas de Esteban Echeverría”, en Amor, Lidia y Calvo, Florencia (compiladoras), *Historiografías literarias decimonónicas. La modernidad y sus cánones*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 175-187.
- (2013), *Vidas americanas. Usos de la biografía en Domingo Faustino Sarmiento, Juan Bautista Alberdi y Juan María Gutiérrez*, tesis doctoral. Disponible en <<http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4663>>.
- Frederick, Bonnie K. (1995), “Borrar al incluir: las mujeres en La historia de la literatura argentina de Ricardo Rojas”, *Feminaria Literaria*, año 5, n° 9, pp. 2-3.
- Gagliardi, Guillermo R. y Meglioli, Mauricio (2011), *Testimonios de un hacedor. Bibliografía sobre Domingo Faustino Sarmiento*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Gallo, Ezequiel y Cortés Conde, Roberto (2005), *Historia argentina 5: la república conservadora*, Buenos Aires, Paidós.
- Gamarra La Rosa, José Luis (2021), “El artista modernista y el discurso psiquiátrico: *Los raros* de Rubén Darío y la mirada médica finisecular”, *(an)ecdótica*, vol. V, n° 1, enero-junio, pp. 11-30.

- Gasparini, Sandra (2010), *La ficción fantástica en la Argentina del siglo XIX*, tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Disponible en < <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1600>>.
- Giusti, Roberto F. (diciembre de 1932), “La crítica literaria en la Argentina”, *Nosotros*, año XXVI, n° 283, pp. 249-304.
- Gnutzmann, Rita (1998), *La novela naturalista en Argentina (1880-1900)*, Amsterdam-Atlanta, Radopi.
- (2000), “El intelectual y la cultura en los ensayos de García Mérou”, *Actas del 6º Congreso Internacional del CELCIRP: La figura del intelectual en la producción cultural rioplatense de fines del siglo XIX a fines del siglo XX*, realizado en Nueva York del 25 al 27 de junio de 1998.
- Gómez, Julián (2008), “La comisión censora de espectáculos públicos en Buenos Aires durante la gestión municipal Alvear. El intento de estreno de la obra teatral *Naná* de Émile Zola en el Politeama en 1882”, *VI Jornadas Nacionales de Arte en Argentina*, Facultad de Bellas Artes, La Plata.
- González, Aníbal (2006), “La crítica literaria en Hispanoamérica”, en González Echevarría, Roberto y Pupo-Walker, Enrique (editores), *Historia de la literatura hispanoamericana, II. El siglo XX*, Madrid, Gredos, pp. 429-459
- González, Horacio y Vermeren, Patrice (2007), *Paul Groussac: la lengua emigrada*, Buenos Aires, Colihue.
- González Stephan, Beatriz (2002), *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional. La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert.
- Gramuglia, Pablo Martínez (2006), “Ricardo Rojas, una modernidad argentina”, *Anuario del Centro de Estudios Históricos “Prof. Carlos S. A. Segreti*, vol. 6, n° 6, pp. 313-354.
- (2007), “El libro nacional de los argentinos: las primeras lecturas del *Martín Fierro*”, *Decimonónica*, vol. 4, n° 2, pp. 61-76.
- Habermas, Jürgen (1974), “The Public Sphere: An Encyclopedia Article (1964)”, *New German Critique*, n° 3, pp. 49-55.
- (1994), *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Habib, M. A. R. (editor) (2013), *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume 6: The Nineteenth Century, c. 1830-1914*, New Jersey, Rutgers University.

- Hohendahl, Peter Uwe (1982), *The Institution of Criticism*, Ithaca and London, Cornell University Press.
- (editor) (1988), *A History of German Literary Criticism, 1730-1980*, Lincoln and London, University of Nebraska Press.
- (1989), *Building a National Literature. The Case of Germany, 1830-1870*, Ithaca and London, Ithaca, Cornell University Press.
- Halperín Donghi, Tulio (1992) [1980], *Una nación para el desierto argentino*, Buenos Aires, CEAL.
- Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence (editores) (2002), *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica.
- Jitrik, Noé (1998a), *El mundo del Ochenta*, Buenos Aires, Editores de América Latina.
- (1998b), “Roberto F. Giusti. (En la consolidación de la literatura argentina”, en *El ejemplo de la familia. Ensayos y trabajos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 101-110.
- Laera, Alejandra (2004), *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*, Buenos Aires, FCE.
- (2010) (directora del volumen), *Historia crítica de la literatura argentina: el brote de los géneros* (Dir. Noé Jitrik), Buenos Aires, Emecé.
- Legrás, Horacio (2002), “La cultura popular argentina de cambio de siglo. Elementos para una nueva evaluación”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 28, n° 55, pp. 53-72.
- Lida, Miranda (2019), *Amado Alonso en la Argentina. Una historia global del Instituto de Filología (1927-1946)*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- López, Liliana B. (2002), “11. La crítica teatral (1890-1930)”, en Pellettieri, Osvaldo (director), *Historia del teatro argentino: la emancipación cultural 1884-1930*, Buenos Aires, Galerna, pp. 557-567.
- Ludmer, Josefina (1999), *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil.
- (2012), *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Malosetti Costa, Laura (2007), *Los primeros modernos: Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE.
- Maradei, Guadalupe (2020), *Contiendas en torno al canon. Las historias de la literatura argentina posdictadura*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Corregidor.

- Merbilháa, Margarita (2009), *Trayectoria intelectual y literaria de Manuel Ugarte (1895-1924)*, tesis doctoral, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Disponible en <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.462/te.462.pdf>>.
- Miseres, Vanesa (2016), “Modernismo puertas adentro: género, escritura y experiencia urbana en *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo* de Aurora Cáceres”, *MLN*, vol. 131, n° 2, pp. 398-418.
- Molina, Hebe Beatriz (2013), “Escritoras ante el escándalo de la novela naturalista (Buenos Aires, década de 1880)”, *Cuadernos del Sur–Letras*, n° 43, pp. 183-200.
- Molloy, Sylvia (2012), “Cisnes impuros: Rubén Darío y Delmira Agustini”, *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, pp. 153-169.
- Montaldo, Graciela (1989), “Capítulo I. Polémicas”, Montaldo, Graciela (directora del tomo), *Historia social de la literatura argentina. Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)* (Dir. David viñas), Buenos Aires, Contrapunto, pp. 31-48.
- Nouzeilles, Gabriela (2000), *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas medias del cuerpo (Argentina 1880-1910)*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Páez de la Torre (h), Carlos (2005), *La cólera de la inteligencia. Una vida de Paul Groussac*, Buenos Aires, Emecé.
- Pagés Larraya, Antonio (1980), “Del legado literario del 80: la crítica”, *Actas VII de la Asociación Internacional de Hispanistas*, realizado entre el 25 y el 30 de agosto. Disponible en <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/07/aih_07_2_028.pdf>. Consultado el 19 de septiembre de 2013.
- (1994), *Nace la novela argentina (1880-1900)*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.
- Panesi, Jorge (1998), “Las operaciones de la crítica: el largo aliento”, en Giordano, Alberto y María Celia Vázquez (comps.) *Las operaciones de la crítica*, Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 9-21.
- (2004), *Críticas*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- (2018), *La seducción de los relatos. Crítica literaria y política en la Argentina*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.
- Pastormerlo, Sergio (2001), “¿Crítica literaria sin literatura?: sobre el nacimiento de la crítica argentina hacia 1880”, *1º Congreso Internacional Celehis de Literatura*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata. Disponible en <

- <http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2001/actas/A/pastornerlo.htm> [Consulta: 10 de marzo de 2019].
- (2006), “1880-1899. El surgimiento de un mercado editorial”, en De Diego, José Luis (2006), pp. 1-28.
- Payne, Michael (compilador) (2002), *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, Buenos Aires, Paidós.
- Peller, Diego (2016), *Pasiones teóricas. Crítica y literatura en los setenta*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Santiago Arcos editor.
- Peluffo, Ana (2016), “‘That Damned Mob of Scribbling Women’: Gendered Networks in Fin de Siècle Latin America (1898-1920)”, en Rodríguez, Ileana y Szurmuk, Mónica (editoras), *The Cambridge History of Latin American Women’s Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 164-180.
- Piglia, Ricardo (2014), *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Debolsillo.
- Prieto, Adolfo (2006), *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Prislei, Leticia (1999), “Tres ensayos y una encuesta en busca de la nación”, *Prismas. Revista de historia intelectual*, n° 3, pp. 165-187.
- Rama, Ángel (1982), *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- (1985), *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama.
- Ramos, Julio (1989), *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*, México, FCE.
- Rancière, Jacques (2009), *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Rivera, Jorge B. (1967), *Eduardo Gutiérrez*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- (1980), “El folletín. Eduardo Gutiérrez”, *Historia de la literatura argentina 2. Del Romanticismo al Naturalismo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 217-240
- (2001), “Ingreso, difusión e instalación modelar del *Martín Fierro* en el contexto de la cultura argentina”, en José Hernández (2001), pp. 545-575.
- Roche, Anne y Delfau, Gerard (1977), *Histoire/Littérature. Histoire et interprétation du fait littéraire*, París, Éditions du Seuil.

- Rogers, Geraldine (1997), “Roberto Payró: crítica periodística y literatura nacional”, *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, vol. 2, n° 4, pp. 77-86.
- (2008), *Caras y caretas: cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*, La Plata, Univ. Nacional de La Plata.
- (2010), “Émile Zola en los textos porteños de Rubén Darío: una autoimagen de los escritores modernos en la Argentina finisecular”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 39, pp. 173-189.
- Roggiano, Alfredo A. (1962), “Bibliografía de y sobre Lugones”, *Revista Iberoamericana*, vol. XXVIII, n° 53, enero-junio, pp. 155-213.
- Romagnoli, Alejandro (2013), “Literatura, historia y política: la teoría literaria en Roland Barthes y Jacques Rancière”, *Luthor*, n° 16, septiembre, <<http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article82>>.
- (2018), *El manuscrito inédito de Paul Groussac sobre Esteban Echeverría: emergencia y constitución de la crítica literaria en la Argentina*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/tesis/article/view/4815>>.
- (2019a), “Lecturas de excepción: defensa y elogios de los folletines de Eduardo Gutiérrez en la década de 1880”, en las XXXI *Jornadas de Investigación* del Instituto de Literatura Hispanoamericana, realizadas del 11 al 15 de marzo.
- (2019b), “Paul Groussac y su relación con la literatura argentina”, *Transas*, septiembre.
- (2019c), “Sobre *Martín García Mérou: vida intelectual y diplomática en las Américas*” (reseña), *Revista de Ciencias Sociales. Segunda Época*, Universidad Nacional de Quilmes, septiembre.
- (2020a), “La emergencia de la crítica literaria en Argentina: en torno a Pedro Goyena”, *Revista Exlibris*, n° 9, marzo, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 180-196.
- (2020b), “La invención de la historia de la poesía gauchesca: las lecturas de Ernesto Quesada en *El “criollismo” en la literatura argentina* (1902) y de Ricardo Rojas en *Los gauchescos* (1917)”, *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital. Artes, letras y humanidades*, noviembre, vol. 9, n° 20, pp. 209-221.
- (2021), “El género sexual y el género de la historia literaria. Las escritoras en el plan de Historia de la literatura argentina de Ricardo Rojas”, en las XXXIII *Jornadas*

- de Investigación* del Instituto de Literatura Hispanoamericana, realizadas del 8 al 12 de marzo.
- (en prensa), “La construcción de una dupla fundacional”, en Echeverría, Esteban, *La cautiva, El matadero*, Colihue.
- Román, Claudia A. (selección, presentación y notas) (2002), *El terror de las musas. Lectores contemporáneos del Fausto criollo (1866-1870)*, Buenos Aires, Biblos.
- (2003), “De la prensa periódica. De *La Moda* (1837-1838) a *La Patria Argentina* (1879-1885), en Schwartzman (2003), pp. 439-467.
- (2010), “La modernización de la prensa periódica, entre *La Patria Argentina* (1879) y *Caras y Caretas* (1898)”, en Laera (2010), pp. 15-37.
- Romano, Eduardo (1999), “Huellas cómplices (con ciertas poéticas) en la crítica literaria argentina”, en Palermo, Zulma (coord.), *El discurso crítico en América Latina*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 193-208.
- (2004), *Revolución de la lectura: el discurso periodístico literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*, Buenos Aires, Catálogos.
- (2007), “Paul Groussac, crítico cultural (y literario) en *La Biblioteca*”, *La Biblioteca*, n° 6, pp. 272-283
- Rosa, Nicolás (editor) (1999), *Políticas de la crítica: historia de la crítica literaria en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos.
- (2003), “Los discursos de la crítica”, en *La letra argentina. Crítica 1970-2002*, Buenos Aires, Santiago Arcos, pp. 11-44.
- Rubione, Alfredo (director del volumen) (2006a), *Historia crítica de la literatura argentina: la crisis de las formas* (Dir. Noé Jitrik), Buenos Aires, Emecé.
- (2006b), “Retorno a las tradiciones”, en Rubione (2006a), pp. 75-100.
- Sáenz Samaniego, Agustín (1921), *Pedro Goyena y su época*, tesis doctoral, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Sagastizábal, Leandro de (2002), *Diseñar una nación. Un estudio sobre la edición en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Norma.
- Salomone, Alicia (2005), *Subjetividad femenina y experiencia moderna en la escritura de Alfonsina Storni*, tesis doctoral, Universidad de Chile, 2005. Disponible en <<https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108872>>.
- Salto, Graciela Nélica (2006), “El efecto naturalista”, en Rubione (2006a), pp. 129-149.
- Sarlo, Beatriz (1967), *Juan María Gutiérrez: historiador y crítico de nuestra literatura*, Buenos Aires, Escuela.

- y Altamirano, Carlos (1997a), *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel.
- (1997b), “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, en Sarlo y Altamirano (1997a), pp. 161-199.
- Schiaffino, Eduardo (1933), *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)*, Buenos Aires, Ediciones del autor.
- Schlickers, Sabine (2003), “La batalla naturalista en Buenos Aires”, en *El lado oscuro de la modernización: Estudios sobre la novela naturalista hispanoamericana*, Vervuert, Iberoamericana, pp. 104-118.
- Schvartzman, Julio (director del volumen) (2003), *Historia crítica de la literatura argentina: la lucha de los lenguajes* (Dir. Noé Jitrik), Buenos Aires, Emecé.
- (2013), *Letras gauchas*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Shirkin, Susana (2007), “Iglesia vs. teatro y teatristas. La crítica teatral en la revista literaria católica Artes y Letras (1982-1894)”. *I Jornadas Nacionales de Historia Social*, 30, 31 de mayo y 1 de junio de 2007, La Falda, Córdoba. En *Memoria Académica*. Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.9659/ev.9659.pdf.
- Siskind, Mariano (2006), “La modernidad latinoamericana y el debate entre Rubén Darío y Paul Groussac”, *La Biblioteca*, nº 4-5, verano, pp. 352-362.
- (2010), “Paul Groussac: El escritor francés y la tradición (argentina)”, en Laera (2010), pp. 355-382.
- (2016), *Deseos cosmopolitas: modernidad global y literatura mundial en América Latina*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Sosa, Carlos Hernán (2020), *La novela gauchesca de Eduardo Gutiérrez. Prensa, discurso judicial y folletín en la génesis de una literatura popular*, Buenos Aires, Katatay.
- Starobinski, Jean (2008), “La relación crítica”, en *La relación crítica*, edición revisada y aumentada, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 11-40.
- y Braunrot, Bruno (1974), “On the Fundamental Gestures of Criticism”, *New Left History*, vol. 5, nº 3, pp. 491-514.
- Terán, Oscar (diciembre de 1993), “‘El payador’ de Lugones o ‘La mente que mueve las moles’”, *Punto de Vista. Revista de Cultura*, año XVI, nº 47, pp. 43-46.
- (2008), *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la cultura científica*, Buenos Aires, FCE.

- Toscano y García, Guillermo (2009), “Materiales para una historia del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires (1920-1926)”, *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana*, n° 13, pp. 113-135.
- (2013), “Materiales para una historia del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires (1927-1946)”, *Filología*, n° 45, pp. 143-172.
- Vázquez, María Celia (2006), “Historias literarias e intervenciones críticas sobre la literatura argentina”, en Rubione (2006a), pp. 425-449.
- Vicens, María (2021), *Escritoras de entresiglos: un mapa trasatlántico. Autoría y redes literarias en la prensa argentina (1870-1910)*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Viñas, David (1998), “García Mérou y el 80 demorado”, en *De Sarmiento a Dios: viajeros argentinos a USA*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 175-184.
- Vitagliano, Miguel (1999), “Paul Groussac y Ricardo Rojas o el lugar de los intelectuales”, en Rosa (1999), pp. 59-74.
- Veniard, Juan María (1988), *Arturo Berutti, un argentino en el mundo de la ópera*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Wellek, René (1991), *Historia de la crítica moderna (1750-1950), tomo III: los años de transición*, Madrid, Gredos.
- (1988) *Historia de la crítica moderna (1750-1950), tomo IV: la segunda mitad del siglo XIX*, Madrid, Gredos.
- White, Hayden (1992), *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós.
- Williams, Raymond (2000) [1976], *Palabras clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad*, edición revisada y ampliada, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- (2009), *Marxismo y literatura*, Buenos Aires, Las Cuarenta.
- Zubieta, Ana María (1987), “La historia de la literatura. Dos historias diferentes”, *Filología. La(s) historia(s) de la literatura*, año XXII, n° 2, pp. 191-213.

Apéndice³¹⁷

³¹⁷ En todos los casos modernizamos la ortografía, pero buscamos conservar la puntuación. Corregimos erratas menores. Indicamos, si es el caso, que las notas pertenecen a los autores.

Textos correspondientes al capítulo 2

Teatros. Asuntos varios. Representaciones dramáticas³¹⁸

Toda vez que una obra dramática en su argumento o lenguaje ofenda las buenas costumbres o el decoro público, debe prohibirse su representación según lo dispone la ordenanza de 19 de febrero de 1861 en su artículo segundo.

Tal proceder es el que ha seguido siempre y el que se aplicó al querer hacer subir a la escena del Politeama el drama de Emilio Zola titulado “Nana”.

Antes de proceder, y con deliberado propósito, se nombró al joven Dr. Lucio V. López como Asesor especial para que ilustrara al Concejo.

El dictamen de este ilustrado y liberal abogado que por su importancia transcribo en seguida, fue aceptado por la Corporación, prohibiéndose representarse aquel.

No faltó en la prensa, quien confundiendo lo que es *censura previa* con la *censura teatral*, atacase la medida, aceptada en general, como remedio para contener los desbordes de una literatura licenciosa de nueva invención, que quiere convertir al teatro que debe ser la escuela de las buenas costumbres, en circo de representaciones que ofenden al pudor social y envilecen y abaten el carácter de los pueblos.

Después de este, no ha habido otro motivo para que la Municipalidad ejerciese esa jurisdicción que le es privativa y que le acuerda la misma ley.

He aquí el dictamen y demás documentos a que he hecho referencia.

Buenos Aires, agosto 12 de 1882

Señor Dr. D. Lucio V. López

La empresa de “El Politeama” anuncia para mañana la representación del drama titulado “Nana”, que me permito acompañar a Vd. con el propósito de que quiera manifestarme su opinión, para fundar la resolución municipal prohibiendo o permitiendo su representación.

Hago a Vd. este pedido contando con su buena voluntad y deferencia, y dada la circunstancia de haberse excusado el Asesor Municipal Dr. Beláustegui para emitir su

³¹⁸ Extraído de *Memoria del presidente de la Comisión Municipal al Concejo correspondiente al ejercicio de 1882, marzo de 1883*, tomo primero, Buenos Aires, Imprenta de M. Biedma, pp. 609-616.

opinión, por accidentes desgraciados de familia que no le permiten dedicar la atención que requiere este asunto.

Me es grato ofrecer de Vd. con este motivo, la seguridad de mi mayor consideración.

TORCUATO DE ALVEAR

M. Obarrio,

Secretario

—

Buenos Aires, agosto 13 de 1882

Sr. Presidente de la Comisión Municipal de la Capital, D. Torcuato de Alvear

He tenido el honor de recibir la nota del Sr. Presidente, fecha 12 del corriente, en la que me comunica que la Empresa de Politeama anuncia para hoy la representación del drama *Nana*, y me pide quiera manifestarle mi opinión “para fundar la resolución prohibiendo o permitiendo la representación de la obra, en vista del impedimento accidental de hacerlo en que se encuentra el Sr. Asesor Municipal”.

No voy a ocuparme, Sr. Presidente, de discutir el pro o el contra en la debatida cuestión de la censura teatral, porque en primer lugar, la consulta no somete este punto a mi dictamen; y en segundo lugar, estoy en el deber de tomar en consideración las leyes y resoluciones municipales vigentes, que, por mas defectuosas que sean, establecen categóricamente la jurisdicción y la competencia con que la Municipalidad ejerce la censura de los espectáculos públicos. Además, la jurisdicción de la Municipalidad para dictar la ordenanza, sobre censura teatral, ha sido reconocida y declarada por la sentencia de la Suprema Corte de la Provincia, fecha 27 de enero de 1876; y ante estos precedentes legales y judiciales, debo comenzar por respetar los principios que consagran el artículo 18 de la ley de 3 de noviembre de 1865, y la ordenanza municipal de 19 de febrero de 1861, que atribuye expresamente a la Corporación, la facultad de nombrar una Comisión censora para examinar “las obras que hayan de representarse en los teatros”.

Recordaré, sin embargo, que casi todas las naciones han adoptado la censura teatral en su legislación administrativa, y en ellas séame lícito citar a la Inglaterra, cuya

acción literaria, tan libre como su acción política, no está sujeta a reglamentaciones odiosas ni arbitrarias. En el ejercicio de la censura, como en el ejercicio de todo poder, el peligro está en el abuso de la ignorancia, del fanatismo, y de la acción personal de las autoridades, y no en el sistema mismo. La República de 1848, en Francia, abolió la censura, y es necesario convenir, dice Larousse, que por las personalidades y las immoralidades de los espectáculos, el teatro abusó de la libertad hasta caer en la licencia. El *National* mismo, en cuya redacción figuraban los espíritus más desenvueltos de la época, reclamó el restablecimiento de la facultad suprimida. La ley de 30 de julio de 1850, ratificada por otra en el año siguiente, restableció la censura, y el decreto de 31 de diciembre de 1852, la mantuvo definitivamente.

En Inglaterra se sancionó el régimen de la censura por el Bill de 1843: allí no puede representarse ninguna pieza nueva sin la autorización de Lord Chambellan: la prohibición de la representación puede decretarse siempre que en la opinión de este funcionario se afecten las buenas costumbres, el decoro o la paz pública (*for the preservation of good manners, decorum or of the public peace*).

Por mi parte, y por ahora, no temo los abusos de la censura previa entre nosotros. Los casos aislados y muy raros que se presentan, están lejos de entrañar los peligros del abuso de esa facultad puede producir en países en que el movimiento literario ha asumido grandes proporciones: la representación de las piezas extranjeras en nuestros teatros, solo puede afectar el decoro y la moral pública en cuya conservación deben estar interesados todos los miembros de la sociedad: el ejercicio de la censura teatral es sumamente limitado entre nosotros, y no puede aplicarse en el terreno apasionado de las cuestiones políticas, por falta de obras nacionales. El caso de 1876 no puede citarse como ejemplo.

Bajo aquel punto de vista debe considerarse la representación de *Nana*.

Conozco la pieza de los Sres. Zola y Busnach, por haberla leído y oído representar en su estreno en el teatro de *Ambigú* de París, durante la temporada de 1880-81. El ejemplar que debe servir para la representación del Politeama, es una traducción del original, *autorizada* por sus autores, y hecha por el conocido adaptador de piezas extranjeras al teatro italiano, Vittorio Bersezio. La versión italiana está fielmente traducida del original francés, y si existe una que otra alteración de acepciones, no es de aquellas que sirvan para establecer diferencias sustanciales entre los dos textos.

Yo admiro el robusto y valiente genio literario de M. Zola. No es este el caso de juzgarlo; pero no participo de igual admiración por sus traductores, por sus propagadores,

y por todos aquellos que especulan en el extranjero, con la fama de su nombre y de sus obras, traducidas o exhibidas, contando con la curiosidad malsana del público.

En mi opinión, la representación de *Nana* está destinada a producir más mal que bien en nuestra sociedad. Sus alcances morales, si los tiene, constituyen un remedio heroico, como su autor mismo lo ha declarado, contra una sociedad que según él mismo, lo necesita; pero no concibo su aplicación entre nosotros, donde la enfermedad no ha llegado al estado de gravedad que M. Zola le atribuye en su país.

Aun en Francia mismo, la prensa liberal contradice al autor de *Nana*, y proclama la pureza de las costumbres: “Por cierto, escribe M. Sarcey en el diario *Le XIX Siècle* del 6 de junio ppdo., que cualquiera que lea nuestros romances no sospechará siquiera que de todos los países del mundo, es tal vez Francia el que cuenta con mayor número de familias honorables. Este gusto enteramente nuevo de las publicaciones pornográficas no es sino un fenómeno de nuestro espíritu; no tardará en desaparecer conforme se ha presentado, semejante al hongo venenoso que ha brotado durante una noche, sin saberse cómo, y que no vive sino un día”.

Cuando se anunciaba la representación de *Nana* en París, yo me encontraba allí, y me permitirá el señor Presidente reproducir el juicio que formé de la pieza, ratificado por su representación: “No ha bastado la *Nana* romance, es menester que haya la *Nana* pieza de teatro; dentro de un mes, el público concurrirá a aplaudir ese drama de la prostitución. Ya se habla de uno de los actos, el último, creo, tomado fielmente de la novela y cortado en lo vivo del cuadro, *la muerte de Nana*. La heroína morirá en la escena, de viruelas, y mostrará al público su rostro lacerado por esta enfermedad terrible. En nombre de la nueva escuela, se abren de par en par los lupanares, y se exponen a las miradas del público las escenas del desborde y de la orgía. Se exhiben los hospitales, las salas llenas de enfermos pestilentes. Es necesario para ser exacto describirlo todo: el lecho, las ropas, los síntomas y los efectos de la enfermedad”.

Esto es *Nana*, señor Presidente, un drama esencialmente pornográfico, porque *pornográfico* es todo aquello que trata sobre la prostitución, y *Nana* es un drama de una prostituta, con su séquito de amantes y rufianes: esto es la heroína y sus camaradas, y lo último es Madame Laret: Muffat es un abyecto; Steiner la imbecilidad grotesca en su más vergonzosa representación. Todo es infecto allí: la juventud y la vejez; y a los personajes sírveles de medio un lenguaje, que si no participa de la brutal materialidad del de la novela, es bastante cargado para presenciar la descarnada desnudez de los efectos dramáticos.

Como ejemplo pueden recordarse las escenas VII, VIII Y IX del cuarto acto, entre otras muchas, destinadas a despertar las curiosidades enfermizas del auditorio con que especulan las empresas, que exhiben en el extranjero esta clase de obras, sin tener siquiera el mérito de disponer de actores consumados y de medios originales.

Se dice, sin embargo, que por el hecho de consentirse en Francia la representación de este drama, no debe prohibirse aquí. El argumento, desde luego, es poco serio. Cada pueblo tiene su criterio moral, en primer lugar; y en segundo lugar, tenemos que admitir y reconocer que el público que asiste a una representación de *Nana* en París, es generalmente extranjero en sus dos terceras partes, compuesto de personas de paso, con cuya curiosidad de novedades se especula como es natural. La familia francesa, la mayor parte de la sociedad culta, no tiene el hábito de concurrir a ese género de espectáculos, y la crítica elevada, la prensa, y los hombres públicos, mantienen una oposición constante contra esa escuela pervertidora del buen gusto y del espíritu de la nación.

Cuando Alejandro Dumas, hijo, trató de representar *Dama de las Camelias*, y Emilio Augier *Les Lionnes pauvres*, la sociedad y la censura levantaron contra el primero, con más justicia que contra el segundo, una oposición violenta y ruidosa. Dumas es el introductor del *demi-monde* en la escena; pero lo ha hecho al través de su lenguaje incomparable. Pero Mr. Zola ha llevado a ella los lupanares y sus orgías, las lacras y las pústulas de los leprosos con toda su repugnante realidad. La tolerancia de las autoridades para estos espectáculos ha sido tema de discusiones, y la reacción debe contar con elementos respetables cuando el Ministro M. Goblet, en abril del corriente año, resolvía introducir reformas en la legislación criminal contra la literatura pornográfica.

Los señores empresarios de la Compañía italiana me han indicado la posibilidad de hacer supresiones o modificaciones parciales en el texto de la pieza. Tal cosa no tendría objeto; el examen de esta pieza no puede ser parcial: su inconveniencia no está en tal o cual pasaje, sino en su conjunto indivisible, que constituye, como antes he dicho, el drama de una mujer pública con todos sus accidentes trágicos y cómicos, complementado por personajes secundarios que actúan en el mismo medio en que actúa la protagonista.

Mi opinión es que la representación del drama debe impedirse: la medida dañará sin duda intereses privados; será atacada tal vez por los amigos de la libertad ilimitada; pero todo esto es preferible al desarrollo del gusto público por los espectáculos teatrales que envilecen y abaten el carácter varonil de los pueblos.

Me es grato saludar al Sr. Presidente con mi más distinguida consideración.

(Firmado).

Lucio Vicente López

Publíquese.

TORCUATO DE ALVEAR

Mariano Obarrio,

Secretario.

Carta de Émile Zola a Antonio Argerich

Carta de Emile Zola³¹⁹ —Mañana tendremos el placer de dar a nuestros lectores una bella carta que el autor de “Nana” ha dirigido a nuestro amigo el señor Antonio Argerich, uno de los jóvenes que más valerosamente ha sostenido la escuela naturalista entre nosotros.

La carta en cuestión, trae apreciaciones detenidas sobre las teorías desarrolladas por el doctor don Lucio Vicente López en la vista fiscal, que, con motivo de la representación de Nana en Buenos Aires, y como asesor especial de la Municipalidad vino a fallar en la emergencia entre la Municipalidad y los empresarios de la Compañía que debía ponerla en escena. Es un curioso documento, que está destinado a llamar altamente la atención, no solo de las personas que se ocupan de literatura, sino de todas aquellas que deseen conocer al doctor López, según el criterio del gran revolucionario.

EMILE ZOLA³²⁰

Como ayer ofrecíamos a nuestros lectores, damos hoy publicidad a la interesante carta que el campeón de la escuela naturalista en París, ha dirigido a nuestro amigo, el aventajado joven Antonio Argerich.

La carta dice así:

Medán, octubre 4 de 1882

Señor y querido colega: Tengo que agradeceros vuestra valiente defensa. Vuestro folleto y vuestros artículos, publicados en *El Diario* y *El Libre Pensador* me han impresionado vivamente. Defendéis con mucho talento ideas que me son queridas, y si no acepto todos vuestros elogios, puedo al menos apretaros fraternalmente la mano, en nombre de nuestro amor por la verdad.

Pero, por Dios! qué extraño personaje es vuestro Dr. Lucio Vicente López! Se ha burlado magistralmente de sus conciudadanos en su estupendo informe que está plagado de errores. Confunde todo, invoca autoridades absurdas. La ley de que habla, contra las publicaciones pornográficas, precisamente ha hecho abstracción de las publicaciones literarias.

³¹⁹ Extraído de *La República*, 9 de noviembre de 1882.

³²⁰ Extraído de *La República*, 10 de noviembre de 1882.

El artículo de Sarcey que él cita está dirigido contra la prensa obscena.—De lo que protesto, es que ese señor, voluntariamente o no, ha establecido una confusión entre mis obras y ciertas suciedades de nuestras calles. Su informe es una mala acción.

Compadezco a vuestro pueblo de hallarse constantemente bajo esa inquisición de la necesidad o de la mala fe.

Gracias otra vez, mi estimado señor y colega, y creedme vuestro muy atento y reconocido.

Émile Zola

Monsieur Antonio Argerich—Buenos Aires.

Las Conchas, noviembre 10 de 1882

No me había imaginado nunca tener que tratar a M. Émile Zola, como a un atolondrado. Me felicito cordialmente de la adorable indiscreción con que uno de sus alumnos, el Sr. Argerich, ha dado a la estampa su esquila, porque eso le servirá al maestro para ser otra vez más cauto y a mí, para defenderme disponiendo de todas las ventajas que las gentes inexpertas suelen proporcionar en las polémicas literarias.

Es un extraño personaje ese señor Zola, que con los ojos vendados, iracundo, creyendo marchar en la línea recta, se deja arrojar en un cuarto a oscuras donde tambalea y tropieza, llevándose todo por delante, sin oír, y sin ver ni conocer siquiera el terreno en que pisa. Pero puesto que el señor Argerich me proporciona el placer de jugar a la gallina ciega con su ídolo, y que este mismo, le ha dado el pañuelo para que le cubra los ojos, cargue él con toda la responsabilidad, que yo, que no pertenezco al cenáculo, tengo el derecho legítimo de reír un poco al ver a un hombre de talento embistiendo con una furia pasablemente ridícula.

Es acaso M. Zola el que protesta contra mi informe sobre *Nana*, en nombre de la casta prole de los Rougon Macquart, o es la venerable Madame Gourd, la austera guardiana del Hotel de la rue de Choiseul, que defiende su negocio y quien nos quiere hacer pasar a ese honorable tío Campardon por un apóstol y a las dos niñas de Mad. Jossierand, por un par de vírgenes inmaculadas?

Yo tenía el deber de ser serio y conciso como Asesor. Lo exigía el lenguaje oficial que es siempre circunspecto. No era necesario someter a la reflexión del olfato del cuerpo municipal, como diría Mascarrille, la cara destapada de *Nana*, *montón de sangre y de humores, paletada de carne podrida, arrojada sobre un colchón con el ojo izquierdo en hervor purulento y el derecho convertido en un agujero negro y corrompido* (traduzco a M. Zola). Para velar por la higiene, no era necesario provocar náuseas.

Y aún más, si las flores que Mr. Zola, me arroja, en su esquila al Sr. Argerich, tuvieran siquiera las espinas de las que se ofrecen en las polémicas literarias, yo no tendría inconveniente en discutir con M. Zola, amplia y gravemente su pretendido *amour pour la vérité*; pero el lenguaje de su carta, que atropella y jura, como el de un empresario a

³²¹ Extraído de *El Nacional*, 10 de noviembre de 1882.

quien le cierran el negocio o le imponen una multa, es de una impertinencia inconsciente y se me figura ver a todo el jefe de una escuela, rezongando en media calle contra los agentes de la autoridad que le ordenan hospedar fuera del radio municipal a Mlle. Nana.

M. Zola dice que de lo que él se queja es de que yo, voluntariamente o no, haya establecido una confusión entre sus obras y ciertas *inmundicias* de los *trottoirs* de París y en esto se funda para declarar que mi informe es una mala acción.

Notemos, ya que el Sr. Zola habla de inmundicias, que sus libros son soberbiamente inmundos, y el autor de *Nana*, perderá su fama de *bravo* literario si comienza por horripilarse como una Susana delante de los que se exploran las narices, y se nutren con su contenido cuando el tachero del *Assommoir* “le plus chaste de mes livres” según su propio autor, revienta sus pulgas entre las uñas en medio Boulevard.

Les ordures de nos trottoirs! Nana y Mad. Lerat, Mad. Putois, Bec-Salé y Bibila-Grillade, son productos literarios según M. Zola que no caen bajo la ley contra la pornografía. M. Zola no quiere hoy día ser pornógrafo. Y bien! Si Zola no es pornógrafo está perdido, porque no es nada entonces. Pornógrafo según nuestro sabio Littré, autoridad que admitirá M. Zola en razón de su *amour pour la vérité, es aquel que escribe sobre la prostitución o el pintor de asuntos obscenos.*

La historia de Nana, es la historia de una prostituta; y es en vano que M. Zola sostenga el honor literario de su hija, en París y en B. Aires, Nana no será jamás una mujer honrada. En cuanto a Mad. Lerat, el lector sabe qué hace en la novela y en la pieza el papel de *entremetteuse*, y si la ramera y la que la acompaña, no son *ordures de trottoirs*, debemos convenir en que M. Zola tiene un paladar de tiburón.

Ordures des trottoirs! Con qué derecho se espeluzna M. Zola contra la Pornografía al menudeo?

Es que la pornografía tiene sus jerarquías! Lo sé. M. Zola pertenece a la aristocracia.

Que la ley contra las publicaciones pornográficas *a justement mis a part les publications litteraires!* Evidentemente; pero entregando la cuestión de apreciación a los magistrados, que en Francia como aquí, son los que están llamados a distinguir lo que es literario de lo que es simplemente obsceno y lo que es literario y obsceno a la vez.

M. Zola, que atribuye a mala fe o a necedad mi informe, no es tan sincero, y es lo necesariamente necio para creer que no conocemos aquí la última ley sancionada en mayo contra la pornografía y los debates que con motivo de ella tuvieron lugar. Durante la discusión, M. Gaillard, diputado que combatía la ley, manifestó el temor de que ella

serviese de instrumento a ciertos magistrados para fulminar obras serias de formas literarias, pero audaces, destinadas a exponer las malas costumbres, ya con el fin de bosquejar una escena verde, ya con el pretexto de dar una lección de moral. Con este motivo el Diputado Gaillard, recordó el proceso intentado contra Flaubert con motivo de la publicación de *Mad. Bovary* y las más recientes condenaciones de Richepin y de Barbey d'Aureville, literatos pornógrafos los dos últimos.

“M. Gaillard (decía Ch. Bigot al día siguiente) n’a pas obtenu gain de cause devant la Chambre, et je crois que la Chambre a bien fait de lui donner tort”.

Ya lo creo que hizo bien la Cámara; tan bien, que hace mes y medio apenas, otro pornógrafo. M. Alexis, autor de otra inmundicia que se titulaba *la Dame du Domine Rose*, tuvo el mismo fracaso que la compañía del Politeama de Buenos Aires. La censura no le permitió exhibir su indecencia dramática.

Oh la Pornografía literaria! Como la vieja de Horacio, está llena de vicios: la mala fe, la torpeza y las malas acciones son sus medios!

M. Zola no tiene necesidad de poner el grito en el cielo. Toda su pretendida escuela naturalista reposa sobre la mala fe de sus doctrinas. *Nana*, romance o comedia, es un negocio. “Avant tout, une pièce de théâtre *est une affaire*: faire recette est mon seul but, mon seul ideal”, ha dicho Arnould Frémy refiriéndose al teatro del día y a ciertos autores, y los principios filosóficos y literarios andan en relación directa con la boletería.

Pot-Bouille es un hotel de vecindad, un burdel de la clase media, de esa clase media a la cual pertenece M. Zola y a la que insulta en masa sin cuidarse ni de sí propio. Y bien, Pot-Bouille como casa y como romance *c’est une affaire*, para el père Compardon y para M. Zola. Pero ya se guardaría muy bien M. Zola de ilustrar el parto solitario y asqueroso de Adela la sirvienta de Mad. Josserrand, y exponer sus láminas en las vidrieras del boulevard. A qué no?

Lamento profundamente que ese *Ventre de París* que M. Zola ha fecundado tan copiosamente, no le dé frutos aceptados por nuestras leyes de inmigración. M. Zola tiene la culpa: él ha formado una familia deplorable. Su hija, la señorita Nana, podrá ser tan edificante como se quiera, será una torpeza decir que es la heroína de un romance pornográfico, habrá una mala fe terrible en aplicarle la ley contra las prostitutas y será una mala acción monstruosa el no admitirla en la escena de nuestros teatros, pero su papá nos permitirá, que no le recibamos a esa niña a pesar de sus protestas.

En cuanto al naturalismo, *fichez nous la paix!* Para admirar el amor por la verdad en el romance moderno leeremos a Dickens y a Balzac, a cuyo lado, M. Zola es un

pigmeo. Y si el apetito por la fruta prohibida nos pica, oh mortales!, el jovial Beranger puede cantarnos aun sus coplas y el viejo Brantôme, hacernos todavía un discurso *Sur la Beauté de la Belle Jambe et la Vertu qu'elle a*, sin sentir los ascos que producen los romances más burgueses del más burgués de los romancistas modernos.

Pero Mr. Zola reacciona y el furor con que repudia la pornografía es prueba de su enmienda; *Le Bonheur des Dames* será la derrota de su escuela. Los nanistas lo han anunciado como un romance casto. Luego *Nana* no lo es. Pero como hablamos del pasado, no está de más, ya que no acepta la opinión de Sarcey, que concluyamos con la de Ed. Scherer, el crítico más autorizado del periodismo parisiense.

“La vida tiene secretos ante los cuales se detendrá forzosamente este extraño prurito de refinar al revés. Estáis condenado Sr. Zola, a retroceder aunque no sea sino ante los ascos del público o la orden de la policía. Mr. Zola tiene este sello del escritor sin vocación, que no ve claro en los términos que emplea. La palabra es para él una moneda que hace circular sin examinar jamás el cuño que lleva. La consecuencia es, que casi siempre paga con moneda falsa.

Qué decir de esa increíble mezcla de inocencia y de pretensión, de esa unión de lo que la ignorancia tiene de más ingenuo y de lo que el charlatanismo tiene de más grosero?

Es el esfuerzo de un espíritu iliterario que puja por rebajar la literatura hasta él”.

L. V. López

Ville d'etrange personnage

Noviembre 10 de 1882

No me había imaginado jamás que llegara una ocasión en que tuviera que tratarlo como a un individuo fatuo y pretencioso. Había para ello una razón fundamental. Esta: no lo conocía!

Pero V. mostró un poquito la oreja en una cuestión que me toca muy de cerca. Empecé, entonces, a seguir su silueta chinesca, y si ayer fue con su pobre informe, hoy con su artículo del *Nacional* ha conseguido mostrarla toda entera. La ha puesto de manifiesto al público: está V. caracterizado. Sabemos ya a qué especie zoológica pertenece. Falta solo ahora que con mi pluma traviesa se la tire un poco.

En la carta que tuve el honor de recibir de M. Emile Zola, publicada ayer en este diario, estaba Vd. admirablemente bocetado.

Es verdaderamente Vd. un extraño personaje!

Entre tantas pruebas que podría citar para demostrarle esto, me atengo a la manera como empieza su artículo de ayer en *El Nacional*.

Dice así:

“No me había imaginado nunca tener que tratar a M. Emile Zola, como a un atolondrado. Me felicito cordialmente de la adorable indiscreción con que uno de sus alumnos, el señor Argerich, ha dado a la *estampa* su esquila, porque eso le servirá al maestro para ser otra vez más cauto y a mí, para defenderme disponiendo *de todas las ventajas que las gentes inexpertas suelen proporcionar en las polémicas literarias*”.

En estas breves y mal construidas líneas está V. daguerreotipado. Se ha dado Vd. a la *estampa*.

Si algo distingue a Emilio Zola es precisamente su valor. Se lo reconocen tirios y troyanos.

¿Por qué supone V. que otra vez será más cauto? No! Los escritores naturalistas en cualquier peldaño de la carrera literaria en que se hallen tiene el coraje de sus

³²² Extraído de *La República*, 11 de noviembre de 1882.

convicciones y jamás borrarán con el codo lo que han escrito con su pluma y su conciencia.

Vd. había escrito muchos sueltos azuzando al coronel Mansilla en aquella trágica cuestión que terminó con la vida de Pantaleón Gómez.

¿Por qué entonces V. al día siguiente no publicó un artículo reproduciendo todos sus sueltos, para recoger su parte de responsabilidad en los ataques dirigidos a Mansilla?

Le devuelvo sus palabras a nombre de mi ilustre maestro ausente: es usted quien será más cauto otra vez, Vd. que juzga por su criterio moral a los demás.

Vuelvo a repetirle, que M. Zola lo ha caracterizado.

Me dice, que usted en su informe de marras ha usado de manifiesta mala fe.

Es esa su historia.

Recuerde cuando el Doctor Pizarro lo insultó. Debía usted haberse dirigido únicamente a él. Nada de esto. Vd. el autor de un artículo sobre la prensa brava se ensaña como un chacal en la reputación del malogrado poeta Andrade y le dice que es un ladrón.

Se sincera Andrade al día siguiente y V. no tiene una sola palabra para enmendar todo el mal que había hecho a un hombre y a toda una familia.

Personaje extraño y escritor de mala fe: he ahí su corta y oscura biografía.

Esta es la verdad: ahí está vivo y palpitante ese primer párrafo que he citado de su artículo para atestiguarlo.

¿Con qué cree V. que dispone de todas las ventajas para defenderse porque trata con una persona inexperta?

¡Cuán equivocado está, Dr. López!

¡Aquí no soy yo!—Es casi toda la generación a que tengo el honor de pertenecer, llena de savia, saturada de conocimientos y que empieza a ponerse de pie para arrojar de la escena a la mayoría de los títeres de la camada a que pertenece V. —que no ha dado un periodista, un orador, un crítico, un pensador; algo, en fin, que valiera la mitad del bombo que se han dado.

Diablo! un escritor debe tener una lógica, una aspiración filosófica, debe proponerse un fin y tender a él. Sin embargo, los románticos nada fundan, a nada tienden, solo tratan de hacer buenos períodos: creen que el cerebro es el halago de las orejas.

Solamente un ignorante, o lo que es peor, un hombre de refinada mala fe, puede confundir el naturalismo con la pornografía y decir que Zola reacciona contra su credo literario porque está escribiendo *Au Bonheur des Dames*, —obra en que la protagonista es una joven virtuosa.

El naturalismo como expresión de la ciencia estudia y analiza la huella que va dejando el tránsito doloroso del hombre sobre el mundo, ya se deslice su vida por entre flores o bien deje como rastro únicamente lágrimas, sangre y oprobio.

Es una evolución del espíritu científico, es la sociedad nueva que aparece y necesita un medio adecuado para conocerse y regenerarse.

Es una manifestación natural del progreso humano: es el torrente de la verdad que se precipita y que ya no encontrará diques.

Este es el naturalismo y recién cuando se practique entre nosotros dejaremos de engañarnos, abandonaremos la careta para salir de este carnaval perpetuo y el pueblo será conocido, observado, analizado, y sobre todo –algo que le conviene más– atendido y con influencia decisiva en todos los asuntos de interés general.

Notas de viaje (De Buenos Aires a París), por Martín García Mérou (selección)³²³

[En Río de Janeiro] [f. 35] En los entreactos fui testigo de un espectáculo que por novedad para mí, me impresionó vivamente. Al mismo tiempo que los hombres, circulaban en los corredores, en los vestíbulos, en el restaurant del teatro una banda de mujeres lujosamente vestidas, rodeadas siempre de un círculo compacto y buscando la sociedad cuando ella no las buscaba. Era un espectáculo triste a que debía después acostumbrarme en París aunque en Río Janeiro [*sic*] es aún más repugnante y más descarado. El vicio os hace señas al pasar, os llama, os sonríe, os toca el hombro, muestra su sonrisa más afable, su atractivo más seductor. Las cortesanas se procuran ellas mismas el compañero de la bacanal nocturna. Eran en su totalidad extran-[f. 36]jeras y escaseaba la belleza entre ellas. Confieso que estuve fuertemente tentado de pasar el resto de mi noche entregado a pensamientos de otro género no muy moral, pero algunos prudentes consejos del Sr. Varela y el poco tiempo pasado desde que había salido de Buenos Aires, me retuvieron a tiempo. No me arrepiento de ello. La demasiada sed de goce podía haberme incapacitado para todo lo que me esperaba en París. Quien se reserva se aumenta, ha dicho Victor Hugo.

[En París] [f. 114] Aquel es el verdadero reino de la *cocotte*. En los grandes cafés, en el Americano, en el Mazarin se agrupa alrededor de las mesas, circula entre los concurrentes, se muestra bajo todos sus aspectos y bajo todas sus formas, se ofrece con toda clase de servicios y de avances. Es siempre elegante y generalmente bonita. La gracia es su gran mérito. Habla con volubilidad y mezclando chistes a la frase como chispas que brotan de sus labios. Lee, va al teatro, y produce un efecto inexplicable. Se sabe su vida, se conoce su industria y hay momentos sin embargo en que la ilusión es completa, en que parece que estamos con [f. 115] una querida antigua y que nos es fiel. Se encuentra en ella más generosidad de la que generalmente se cree, y si algunas veces es exigente obedece a la necesidad que la apura. Es la verdadera hermana de Manon Lescaut; comprendemos su falsía y su corrupción, pero es tan bella, es tan graciosa que nos engaña siempre y perdonamos sus errores. El vicio tiene en París un carácter que lo salva.–

³²³ Extraído del manuscrito de Martín García Mérou, fechado en 1881, titulado *Notas de viaje (de Buenos Aires a París)* (folios 35-36, 114-115, 122-126). Se conserva en la colección Biblioteca Nacional del Archivo General de la Nación (legajo 562).

Ciudad femenina por excelencia, centro encantador de todas las bellezas, todos los adelantos y todos [el texto se interrumpe; la parte inferior del f. 115 se encuentra cortado]

[f. 122] Otros de mis paseos eran *Les Folies Bergères*, jardín donde se reúnen también las *cocottes* y donde hay un teatro muy concurrido, *Mabille*, *Bullier* y *Chateau Rouge*. En *Les Folies Bergères*, vi dos cosas asombrosas: un niño que sacaba los cálculos más difíciles de memoria, y un pintor que en cinco minutos pintaba un cuadro soberbio. Todos saben lo que es *Mabille*: centro de los extranjeros y del demi-monde, en él se agrupa una multitud sedienta de placer que circula en medio de un jardín magnífico bañado en resplandores incesantes. *Bullier* es el *Mabille* del Barrio Latino y el *Chateau Rouge* el *Bullier* de la clase bourgeoise de los dependientes de tienda. Es curioso observar esos centros puramente parisienses. –Algunas veces iba acompañado por mis relaciones de París: Matilde, a quien tantas horas de placer debo, Alphonsina o Margarita. La primera vivía en la rue des [f. 123] *Martyrs*, era baja, gruesa, vestía perfectamente y era educada. Me recitaba largas tiradas de Alfred de Musset y Victor Hugo, leía³²⁴ a Zola, detestaba a *Naná* pero me recomendó repetidas veces *La fonte de l'abbé Mouret*. Especialmente le gustaba [sic] mucho aquellos versos de Victor Hugo que principian:

Il n'avait pas vingt ans. Il avait abusé...

y los recitaba admirablemente. Tenía muy buen gusto literario y en un pequeño estante que había en su gabinete podían verse las obras más interesantes de los autores contemporáneos. Nunca he gozado tanto como el día en que fui con ella a la feria del *Chateau d'eau*, playa de la République, y con una amiga. Jugaba a todo, no perduraba ninguna ganancia, estaba empeñada en que subiéramos juntos a las montañas rusas, tiro al blanco, y por último para concluir la noche paseamos en carruaje por [f. 124] los campos Elíseos, y vimos las iluminaciones de la ciudad. Era la víspera del 14 de julio. Matilde me demostraba verdadera simpatía; era generosa conmigo, jamás me pedía nada y se contentaba con que yo le diera lo que me parecía conveniente. Pasamos muchos momentos deliciosos en su pequeño cuartito de la rue de *Martyrs*, y los domingos salíamos a caballo en Robinson, después de almorzar sobre el árbol célebre de aquel punto. Una hermana moribunda la llamó a Ginebra. Desde entonces no la volví a ver más.– Al poco tiempo conocí a Alphonsine (rue La Bruyère 37). Su querido había ido

³²⁴ En rigor, se lee “leída”.

Spa a prepararle habitaciones, y ella esperaba que le trajeran del campo una hijita llamada Semeïse para partir. Le compré una muñeca para cuando llegara, y era de ver la alegría de la madre y el cariño que me tenía por ese solo hecho. Cuando dormía soñaba con la muñeca, todas las mañanas se levantaba a acariciarla, la vestía y la desnudaba veinte veces al día. Era inteligente [f. 125] y cariñosa. Fuimos juntos una noche a *Les Folies Bergères*, y como a mí no me gustara que saludara a nadie se peleó con un antiguo amante prohibiéndole que la hablara y sin devolverla [*sic*] en saludo. Por la noche el hombre, desesperado y loco, subió hasta su cuarto donde nosotros cenábamos alegremente y allí golpeó con furia diciendo que iba a entrar aunque tuviera que echar la puerta abajo. Yo ya me preparaba para abrirle, sucedien[do] lo que sucediera, cuando el portero le dijo que no había nadie y que Alphonsina estaba en el Café Mazarin. Partió y desde el balcón vimos que le decía a un amigo que lo esperaba en el carruaje: —*No está—vamos al café. Yo la he de encontrar aunque se esconda bajo tierra!* Pobre loco! Ella me mostraba entretanto sus cartas en que le ofrecía casarse con ella, y se burlaba de su estúpida pasión sirviéndome champagne y acariciándome con locura. Comimos juntos en [f. 126] le R...³²⁵ La última vez que nos vimos lloró en mis brazos. Iba yo a su casa todos los días a las tres y estaba allí hasta las 6. Por la noche nos encontrábamos en el boulevard y tomábamos algo en un café del pasaje Jouffroy. Era un[a] de las especialidades más curiosas de la cortesana. Muchas otras he conocido pero estas son las únicas que merecen un recuerdo.

³²⁵ Nombre ilegible.

Cartas de Groussac. Una visita a Emilio Zola³²⁶

París, julio 10 de 1883

MI QUERIDO AMIGO:³²⁷

El movimiento educacional de la Francia no es discutible. Desde arriba hasta abajo, desde el Colegio de Francia que es la cúspide, hasta las 1.500 escuelas primarias de la sola ciudad de París, que forman la ancha base de la pirámide,—las aspiraciones teóricas de hace quince años se han hecho savia y circulan por todo el organismo de la gran capital.

Igual movimiento y análogo resultado he podido notar en Burdeos, muy de paso —y algo más detenidamente en mi ciudad natal. En todas partes, hay edificios en construcción, colegios, escuelas normales o primarias. Las administraciones locales, las Municipalidades, los legisladores, siguen preocupándose de la instrucción popular. Si la preocupación general parece menos intensa que hace diez años, ello se debe a que el problema está en gran parte resuelto: dado de alto el enfermo, la familia empieza a ocuparse menos de él, sin que haya disminuido por cierto el interés que inspira.

Debo confesar que no tengo opinión absoluta acerca de muchas cosas que veo afirmar o negar perentoriamente. La instrucción popular es una de ellas. Discípulo de la experiencia, no admito las pruebas por raciocino. Creo que el bien absoluto de la instrucción general no puede por ahora negarse ni afirmarse. Carecemos de documentos abundantes y prolongados. He oído todo[s] los argumentos en pro y en contra, sin convencerme.

La situación actual de un pueblo es la resultante de tantas fuerzas componentes, que es temerario plantear el problema —y mucho más aventurar su solución. El problema es indeterminado, como dicen los matemáticos: hay menos ecuaciones que incógnitas. El método de comparación generalmente seguido, es el más deplorable de todos. Se toman dos pueblos en que todos los factores son diferentes: raza, clima, industrias, situación etnográfica, gobierno, historia, organización interna, densidad, etc., se comparan sus estados de moralidad o felicidad *aparentes*, y se concluye gravemente: *es el maestro de escuela quien ha ganado la batalla de Sadowa o de Sedán*. El maestro de escuela no ha

³²⁶ Extraído de *El Diario*, 17 de agosto de 1883.

³²⁷ Se dirige a Manuel Láinez, director de *El Diario*.

ganado más batalla que la de los verbos irregulares —si es que la gana. Tal conclusión es tan lógica como la del minero que arrojara en un platillo de la balanza una palada de mineral de Gualilán, y otra de mineral de la Puna, en el segundo platillo, y dedujera sin más examen la mayor riqueza en oro de uno de los dos. En 1806, la superioridad *escolar* de Alemania respecto de Francia era más considerable que en 1870 —las estadísticas lo demuestran. Ello no ha impedido lo que sabéis. He oído decir —no tengo datos para afirmarlo— que casi todos los soldados de López sabían leer; por cierto, que no sabían nuestros gauchos de hace veinte años: pero tampoco ha impedido aquello, si es cierto, que el Paraguay ocupase el punto más vecino a cero en la escala de la civilización.

A despecho de todas las afirmaciones igualitarias, no está probado que la instrucción primaria haga más fuerte a la Nación o más feliz al individuo. Mientras sea necesario —y lo será siempre— que las tres cuartas partes de un pueblo tengan por único objetivo labrar la tierra, cosechar, traer leña, amasar el pan, cavar las minas —y otras tareas más humillantes o penosas, en beneficio de la totalidad— me parece que todas las teorías de igualdad serán más nocivas que benéficas para los interesados, y que sería mejor quizá que no pudieran entenderlas y meditarlas.

Pero tampoco está probado lo que acabo de enunciar conjeturalmente. La civilización universal está practicando el gran experimento de la instrucción popular. Es deber nuestro cooperar al experimento para que el resultado sea rápido y decisivo. Ese paso hacia adelante que cada siglo da, lleva hoy por norte y divisa la *instrucción popular*; en el siglo pasado, la contraseña era: *fraternidad de los pueblos*; esforcémonos y —aunque solo fuera por curiosidad— tratemos de realizar nuestro programa algo mejor que nuestros padres.

Mientras tanto, no es solo por la instrucción primaria que las naciones se afanan: la secundaria y superior cumple también una evolución decisiva. La educación de los privilegiados que es, en suma, la que fomenta la civilización, ha sufrido en Francia una modificación considerable. Hay en ello, como siempre, una mezcla de mal y bien. En todo cambio, se pierde por un lado lo que se gana por otro —y mucho me temo que ese continuo vaivén sea el fondo de nuestro decantado progreso.

He conversado sobre esto, entre otros, con el filósofo Burdeau, el traductor de Spencer y profesor en el liceo Louis-le-Grand. Es uno de los miembros más distinguidos de la joven Universidad. Nuestra última conversación —tenía lugar precisamente en su misma clase, después de una lección de filosofía a que asistí con gusto y provecho. Ha sido jefe de gabinete de Paul Bert, durante su ministerio: pertenece, por consiguiente, a

la escuela positivista, lo mismo en política que en filosofía. —La lección hecha en la *clase de filosofía*,³²⁸ versaba sobre los modos diversos de la actividad psicológica, y en particular sobre el *hábito*. En esta clase, los alumnos estudian libremente en vista del bachillerato o la Escuela Normal superior: pude, pues, pedir al profesor que hiciera exponer la materia señalada, por los alumnos. Uno de ellos se expidió de un modo notable, con un acopio de datos científicos los más generales y recientes. Expuso la doctrina empirista —o mejor dicho determinista, citando ampliamente a Darwin, Spencer, y hasta los últimos artículos de Fouillée en la *Revista de Ambos Mundos*... La sombra de Cousin ha debido estremecerse de indignación en su Eliseo ecléctico. Después de recibir algunos botonazos del profesor, el alumno concluyó vigorosamente en favor de la doctrina positivista, con ese entusiasmo, esa especie de *insolencia* intelectual propia de la juventud.

He citado este caso como un ejemplo del giro impreso a la enseñanza por la nueva universidad francesa. Es característico porque es general, a lo menos en los grandes establecimientos cuyos catedráticos han salido de la Escuela Normal. —Manifestaba, pues, a Burdeau, y él mismo me hacía tocar con su serenidad filosófica el peligro latente de esta evolución: los cerebros están en plena ebullición científica; el acopio de hechos se antepone a la antigua deducción silogística; la audacia inductiva, la *rienda suelta*, se ha sustituido a la prudente y rigurosa disciplina de antaño. Se abarca más: falta saber si no se aprieta menos. En conclusión, parece que las composiciones de física e historia son superiores a las antiguas, pero que lo contrario sucede con las literarias y aún matemáticas.

Es un signo de los tiempos. Cuando se reconoce como maestro y corifeo de la filosofía moderna a Augusto Comte, que manejaba la pluma con la elegancia delicada de un herrero: se podrá tener admiración por el vigor, la profundidad, la amplitud del pensamiento, en fin, la actitud científica; —pero, al mismo tiempo, se confiesa implícitamente que la sobriedad nerviosa y concisa, la belleza de la línea literaria, la distinción suprema del antiguo espíritu francés no inspiran sino desdén.

Pasar de Comte a Zola no es, guardando las proporciones, sino estudiar en el arte la aplicación de aquella doctrina de incontinencia y *kermesse* filosófica. No es, en todo caso, pasar *de lo grave a lo ameno*, según el precepto de Boileau: —¡la amenidad! diré

³²⁸ Sabido es que en Francia, el curso superior de los colegios en las letras, se llama *filosofía*, por considerarse este el ramo característico del curso. [Nota del autor].

luego qué dones ha recibido de la naturaleza el padre de los Rougon-Macquart— pero desde luego puede asegurarse que no figuran entre ellos ni la gracia ni la amenidad. Me figuro que cuando chiquitito, la víspera de Navidad, Zola puso al acostarse su zapato en el rincón de la estufa, como todos los niños, para que Jesús le dejara su aguinaldo: —pero él no pidió una joya, ni un juguete, ni una crucecita de oro— sino un ancho y espeso patacón. Y el niño Dios cumplió sus deseos: le regaló el patacón simbólico que debía ser el emblema de su vida —su *escudo*, como diría, Prudhomme calamburista.

No quiero decir solamente que Zola lleva cuenta cabal de su talento literario: en esto no se diferencia de todos los artistas modernos. Desde que el dinero es la verdadera condecoración de este siglo plebeyo, los artistas han querido alcanzarla también, y mostrar al burgués admirado que también *se llega*, pintando cuadros o escribiendo novelas. Pegaso no es ya el flaco rocín alimentado con espuma, y que lleva, según el dicho antiguo, “los poetas al hospital”: es un buen parejero que gana el gran premio de Derby. El último tomo de Hugo será tan malo como se quiera para los críticos; —pero cuando sabe el burgués que el maestro fue hace cuatro días, en su coche de alquiler, a depositar cuarenta mil francos en casa de Rothschild, como primera cosecha de sus consonantes, entonces el burgués menea la cabeza y murmura: *Diantre! aquello debe ser muy bueno!* — Y os aseguro que al fin y al cabo, lo que predomina en el mundo es el voto de un millón de filisteos. —Qué diablos! para algo hemos declarado sacrosanto el dogma del sufragio universal! —Todos los literatos y pintores de nota tienen su buena casa de ciudad y de campo, llenas de muebles raros o lujosos. Sardou, About, Meissonnier y muchos otros son millonarios. Daudet, Sarcey, Zola, Carolus Duran, Bonnat, etc. tienen un presupuesto casero de cincuenta a ochenta mil francos. No os hablo de los artistas ricos que, ante el arte, son pobres de solemnidad —como Claretie u Ohnet— sino de los verdaderos talentos. Goncourt me decía, días pasados: *nunca supe hacer una multiplicación*. Es posible; pero me lo decía en su *hotel* de Auteuil, que le pertenece y está repleto de estampas, tapices raros y curiosidades artísticas que valen quinientos mil francos. Si Goncourt no ha multiplicado —cosa nada vituperable en un solterón— creo que ha sabido sumar regularmente.

Pero, a valor igual, las monedas tienen su individualidad propia. Un billete de banco de cien francos no es lo mismo que cinco luises. Me parece que Dumas —hijo calculador de padre pródigo— ha de pedir sus saldos en billetes, que no suenan y se guardan; Daudet ha de preferir las bonitas piezas de oro, los luises rutilantes y sonoros que ruedan y se deslizan en las manos vergonzantes —es el más gastador y desprendido

de los hombres! —Pero Zola, oh! él ha de querer un puñado de patacones de plata, que, además de su valor, tienen peso y volumen —las anchas *ruedas traseras*, como diría uno de sus héroes— y que tienen la robustez maciza y falta de gracia de su espesa persona y talento.

Vive casi todo el año en Médan; —y fui a verlo la semana pasada. Sin desconocer su fuerza, no simpatizo con su talento. Además, tenía informes desagradables respecto de su exterioridad genial —de su “*entrada de pueblo*”, como decimos por allá. Un día, Daudet me hizo la biografía del autor del *Assommoir*; se resume en tres palabras: pobreza, orgullo, lealtad, —en fin, un verdadero varón. —“Véalo, concluyó Daudet, es visita interesante para Vd. y le ha de recibir bien” —Más tarde he visto la carta de anuncio: después de las amabilidades de estilo, había esta posdata: *sobre todo, haced buena acogida!* —Por manera que si, al pintar como siempre lo que he visto y sentido, resulta un Zola favorecido, no lo atribuyáis a “mis hermosos ojos”, ni al sentimiento de Madama Sévigne que acaba de bailar con Luis XIV —sino a que así me ha parecido el oso, gracias sin duda a la recomendación del autor del *Nabab*.

También hay que decir que cualquier excursión a los alrededores de París predispone bien el ánimo. Si hay algo más encantador que París, son sus alrededores. Para ir a Médan —no confundir con Meulan que está tres leguas más abajo— se toma la línea de Normandía, pasando por Asnières, Colombes y Poissy. Por donde quiera, colinas, bosques, jardines, *villas* perdidas como nidos bajo el follaje —y el Sena que corre lentamente por todas partes, entre sauces y álamos, con botes amarrados cerca de las quintas de recreo. El tren costea siempre el río y le atraviesa cuatro o cinco veces. Se divisan al oeste las alturas de Montmorency, el monte Valeriano; se corta lo junto de la selva de Saint-Germain. Constantemente, la naturaleza verde y frondosa deja entrever la historia, como una mina de granito bajo la yedra.

Es la inferioridad *humana* de nuestra grandiosa naturaleza americana. Es una hermosa advenediza sin abuelos. En el sitio más sublime de Tucumán o del Brasil, el hombre se encuentra solo, aplastado, busca en vano el vestigio del hombre —y nada dice a su alma ese espectáculo que encanta un momento sus ojos, porque no encuentra el pasado *jaloneado* por las generaciones sucesivas.

Aquí, no más, en una línea de cinco leguas, los recuerdos históricos se agolpan a la mente. Saint-Germain! Francisco primero, Enrique II, Jacobo Estuardo proscrito: —la plata monárquica, magnífica y voraz, chupa y agota el suelo que mantiene sus raíces, muriendo por sus mismos excesos y abusos, sin que Luis XIV que hospeda al parásito

inglés, aproveche la tremenda lección anunciada a sus descendientes. Poissy: el famoso coloquio de católicos y hugonotes, que aleja por diez años, sin poder conjurarlo, el abominable degüello de la San Bartolomé... Pero el tren se aleja, y las escenas vivas de la realidad borran rápidamente los fatídicos recuerdos. Es un pintor bajo un árbol, con blusa y sombrero de paja; un racimo de niños en un parque; una joven elegante bordando bajo una verandah —o en la orilla, un pescador ocioso que magnetiza en vano el corcho de su anzuelo, y lanza una mirada terrible a la pareja risueña y perturbadora que pasa en un bote, yendo también a la pesca, sin anzuelo...

Hay que bajar en Vilaines y caminar a pie unas quince cuadras hasta Médan. Pero son tan alegres estos caminos! Con razón los paisajistas parisienses no tienen rivales por la gracia fina y poética. Son a cada instante encuentros y escapadas deliciosas para la vista.

Pasadas la iglesia y la escuela de Médan, se baja hasta la orilla del Sena para llegar a la casa de Zola. Entre las tres o cuatro construcciones nuevas que allí diviso, pregunto a una vieja lavandera cuál es la del escritor: —“pero, todas: estos son las caballerizas; allí, el invernáculo y la habitación del jardinero; la casa propia es la que ve Vd. sobre el camino real”. —Caramba! digo para mí, estamos lejos de los bohemios de Mürger que alcanzaban entre los cuatro a reunir para un baile, un frac verde y un par de guantes, uno blanco y otro negro!..

La casa es una construcción algo extraña de piedra y ladrillo colorado, demasiado adornada quizá o muy nueva todavía y de carácter un poco gritón. Un gran jardín la rodea llegando hasta el río que forma una gran isla en frente. Pertenecen al novelista los grandes sembradíos que se divisan en contorno y la mayor parte de la isla formada de prados y bosques. En frente de la casa, en la opuesta orilla, se levanta un pabellón-kiosco, donde Zola suela trabajar, después de su paseo en bote. En ese paisaje reposado y suave, la única nota áspera y discordante es causada por la proximidad del ferrocarril: cada diez minutos es un rugido y un terremoto de dos segundos. No hay dicha completa —y he notado que a cada cruzada de tren Zola fruncía nerviosamente el entrecejo: es su espina en el pie.

Di mi tarjeta a una sirvienta, y quería esperar en el jardín; pero me indicó que la siguiera a los altos, ocupados por un salón y el inmenso gabinete de trabajo. La escalera y la antesala están llenas de tapices, panoplias y armaduras; me llamó la atención un magnífico *recado* japonés, todo chapeado a estilo del de nuestros gauchos ricos —pero de un trabajo finísimo. Todos los objetos son de buena ley, pero me parece que el conjunto participa más del bazar que del museo; —no es la colección paciente del aficionado sino

el amontonamiento apurado del artista sediento de goces, y que ha recibido de un golpe un chaparrón de plata en la cabeza.

Estaba recostado en un canapé, leyendo un diario y con un perrito en los brazos. Se enderezó tranquilamente, dejó con precaución su perrito en el canapé, y se avanzó hacia mí con la mano abierta, dándome un apretón varonil. Mientras me hablaba con voz robusta y franca, le observaba curiosamente. Es hombre de estatura mediada y sólido armazón, ancho de la cabeza a los pies. El carácter dominante de su persona es la fuerza maciza; pero la cabeza llena no tiene ese sello vulgar que suele aparecer en sus retratos. La frente ancha, la nariz recta, la barba corta y cuadrada, revelan ante todo la resolución porfiada, pero los ojos son muy hermosos, miran bien en frente, sin miedo y sin reproche. Es miope, pero no tanto como Daudet, y no pone el lente sino para trabajar: este su alegre émulo, suele encajar su vidrio redondo en el ojo izquierdo cuando va a soltar alguna gorda, y toma el acento provenzal. Vestía un pantalón y saco cruzado de terciopelo oscuro, la cadena del reloj por fuera, sin chaleco, zapatillas y un pañuelo de seda en el pescuezo.

La pieza en que trabaja es muy vasta, como dije, y mira hacia el río por una vidriera de estilo gótico, y ancha como cuatro ventanas: estaba abierta a la luz tamizada y el aire tibio de la tarde, que entraba libremente. Un diván turco, ancho y bajo, llena todo el fondo del salón. Una de las paredes laterales tiene algunos bronce, *bibelots* y una armadura completa, con casco y visera calada, atañjada [*sic*] a estilo del Renacimiento; la otra ofrece un estante con pocos libros: todo el aposento [es]tá revestido con una tapicería gris oscuro. La gran mesa de trabajo ocupa el centro; muchos cuadernitos apilados: son capítulos de la obra empezada. Al lado, un atril giratorio con un tomo abierto del diccionario de Littré. Un solo libro sobre la mesa: los *Aforismos* de Schopenhauer. (Dime con quien andas...).

La conversación de Zola no es un chisporroteo de gracias y confidencias como la de Daudet. Él no prodiga su fuerza en brincos alegres; camina pausada y tranquilamente, como apuntando cuanto dice y oye, y al parecer, archivando siempre un “documento humano”. Entró en materia con golpe maestro que me conquistó: “Parece que Daudet le quiere mucho...”; y me preguntó largamente acerca de nuestra vida americana, declarándose desde luego tan ignorante al respecto como el resto de los franceses. Lamentaba que un verdadero artista no se ciñera a pintar esa realidad tan nueva y pintoresca: “aquí los aspectos nuevos empiezan a escasear: París, siempre París! —y somos cincuenta que nos estamos pisoteando y codeando en el mismo corral cerrado” —

Le contestaba —lo que sabía mejor que yo— que en la literatura francesa, que cuenta cuatro siglos de edad adulta, solo hacía cincuenta años que se había descubierto la realidad. Las literaturas nuevas proceden de las antiguas y viven largo tiempo de imitaciones y recuerdos *librescos*. Las nacientes literaturas americanas imitan a los ingleses y franceses, como estos han imitado durante siglos a los griegos y romanos. — Abrevio las razones, que fueron largas en ese sentido. Me explicó luego su vida y método de trabajo. Salvo dos o tres meses del invierno, pasa en Médan todo el año, yendo a París una vez al mes. Trabaja por la mañana, y a la tarde pasea, lee, hace su correspondencia, vigila a los trabajadores.

Su modo de trabajar es un verdadero método: se levanta a las ocho y se sienta a la mesa de trabajo hasta la una de la tarde. Si el plan está ya confeccionado —lo que le cuesta dos o tres meses— escribe lenta y definitivamente de tres a cuatro páginas —a veces menos, y nunca más. Concluido el capítulo, le encuaderna y le pone sobre el montón que he mostrado ya, como un ladrillo sobre otro ladrillo. Pero entre el plan general y esta redacción definitiva, hay un bosquejo de cada capítulo, a veces minucioso, otras apenas indicado y con preguntas que el autor contestará después de una noche de meditación. Por ejemplo, he recorrido el bosquejo de *Una página de amor*. He aquí el aspecto provisional del primer capítulo, según lo recuerdo en globo: —*La velada de Elena. Silencio del aposento en la calma nocturna de París. —Crisis de Juanita. Desesperación y salida loca de la madre, en enaguas y zapatillas, etc. El Dr. Deberle: Mi hija se muere! —Convulsiones de la criatura. Actitud del médico —todo en la preocupación profesional. Preguntas. Investigación de los orígenes fisiológicos... ¿Qué enfermedades en la familia, etc.? Primeros roces inconscientes de los dos personajes. —¿Debo hacerle conmover ante la belleza de la madre? También pasado el peligro, ella le mira, en el desorden del sobresalto, sin corbata. Es joven. Primeras atracciones. Conclusión análoga al principio.*

Sobre esa trama, como dije, Zola aplica de un solo golpe el dibujo y color definitivo. El manuscrito que sirve para la impresión es de su puño y letra —una letra bastardilla, gruesa y regular, casi sin borrones o enmiendas. Hay páginas enteras sin una sola palabra borrada o corregida.

La novela que tiene entre manos se publicará en noviembre. Se llama *La joie de vivre—El gozo del vivir*. La idea fundamental es un correctivo al *mal del vivir* de Schopenhauer. He visto cinco capítulos concluidos; la obra tendrá once. Es un libro de pasión pura, sin las *audacias* —el término es de Zola— de los anteriores: la historia de una joven sacrificada, martirizada por la vida —*saignante de la tête aux pieds*— y que,

sin embargo, protesta contra la desesperación y el pesimismo desalentador, y prosigue su doloroso *via crucis*, hallando en suma que la vida tiene recompensas y compensaciones en la sublime voluptuosidad del sacrificio—El tema es bello, y la sustancia nueva para el pincel de Zola. Al fin, se verá si se estremecen esas entrañas de mármol del impassible naturalista. La página que me ha leído es de toda belleza —y lee su prosa admirablemente, acuñando cada palabra, pero sin ningún ademán o artificio teatral.

Tuvo la bondad de abrirse de par en par ante mí, me incitó a intentar la novela francamente americana y real —y, como no quisiera yo detenerme para comer y esperar el último tren, me acompañó hasta el camino, lleno de franqueza y cordialidad.

Tal es el oso. Como se ve, ese conjunto no da la idea del estro y arrebató artístico—del antiguo soplar de la musa. Es la labor del albañil: una hilera diaria, y después de un año está concluida la fábrica. Él mismo confiesa que carece de invención: casi todas las escenas capitales de sus libros se hallan embrionarias en otra parte. Sus discípulos le toman apuntes: él no conoce mucho el mundo, salones, anfiteatros o bastidores. Lo que ha visto y vivido realmente en sus *hard times*, es el *Assommoir*, y queda su mejor obra. En las reuniones de artistas pródigos, que lanzan al viento sus proyectos e impresiones, no conversa mucho y parece que estuviera en acecho del famoso “documento”. Sus amigos le llaman *tiburón* y cuando le ven así, aludiendo a la postura del pirata del mar para coger la presa, exclaman: *atención! se pone de barriga!* Tiburón, tanto como se quiera; pero no todos pueden serlo, y se necesita [*sic*] fuertes mandíbulas para despedazar, como él lo ha hecho, todas las trabas, reglas y tradiciones seculares de la literatura francesa. Se requiere tener músculos y temple para ir derecho al antro de la esfinge literaria, hundirle el puño en la boca para ahogar sus gritos, y domarla sin una palabra de alabanza o suplica.

El rasgo intelectual de Zola es la fuerza, su rasgo moral, la lealtad. En este mundo, nada hay completo, pero basta aquello para ser todo un hombre.

P. Groussac

Texto correspondiente al capítulo 3

CREPÚSCULOS... OPACOS

Hemos aguardado que se disiparan las espesas nubes de incienso con que turibularios complacientes han sahumado el ambiente, para ver qué cosa encubrían. Por fin hemos visto. Es un pequeño volumen de 196 páginas que contienen 48 composiciones, más o menos poéticas, y pocas veces bien versificadas.

La crítica ha hecho poco camino entre nosotros. Todavía se sahúman reputaciones sin discutir las, se alaban producciones sin leerlas, se critica el mérito literario de una obra sin analizarla, dando brochazos generales que van todos a diluirse en humareda de turíbulo.

No. Cuando se debe dar juicio, es menester colocar la pieza sobre el mármol, sacar el bisturí y hacer la disección atenta y escrupulosa, para conocer el origen del mal que la llevara al término de la vida, pues esas piezas están todas atacadas de mal incurable que da en tierra con ellas en poco tiempo.

Tomemos, por ejemplo, la mejor composición de Lugones, la que ha sido colocada al frente de las demás, como obra maestra. Se titula *Cisnes negros*, título que por sí solo nos obliga a larga meditación. El carácter de esta obra poética es descriptivo. Lugones quiere presentarnos tres mujeres enlutadas, cerca de un lago —¿el de Palermo?— en parque sombrío, al declinar la tarde: tres *cisnes negros*. Claro está que, tratándose de dar idea de tres personas, cada una debe ser presentada en sus rasgos individuales para que no se confundan, para que se manifiesten en su entidad propia, clara, precisa, determinada: para que cada una nos quede impresa con los contornos delineados del retrato.

Lugones no concibe ninguna diferencia esencial entre ellas; no estudia su carácter ni sus costumbres, ni su figura, ni sus particularidades. La naturaleza descriptiva de la composición se torna, por consiguiente, en vana e inútil y la composición queda sin objeto y sin fin determinado.

—

³²⁹ El primer artículo recopilado (“Crepúsculos... opacos”) se publicó en *La Prensa* el 13 de junio de 1905; el segundo (“Crepúsculos... verdes”), el 26 de junio. Para la lista completa de artículos de Calandrelli contra Lugones publicados en *La Prensa* en 1905, véase más arriba “3.4. Matías Calandrelli y los modernistas: desajustes entre literatura y la crítica”.

Empieza la obra poética con los lugares comunes de la *tarde ligeramente enferma*, del ambiente suave como una *muselina usada*, del estanque que se *abruma*, del parque que tiene una *majestad de catafalco*, de la alameda, cuyo ámbito acaba en una *infinitud celeste*, del estanque (*bis*) que duerme *en un matiz de plomo*, de una piragua que *se desfonda* en la linfa... De pronto surgen

... junto a la piragua
Tres enlutadas de indolente paso.

El acto de *surgir*, es muy diferente del de *caminar* y no puede, por lo tanto, dar nacimiento a la idea de *indolente paso*, pues todavía no han dado ninguno.

Casi niñas las tres, sus brazos flojos
Con prematuro afán siegan quimeras,
Y asombra lo profundo de sus ojos
Y la devastación de sus ojeras.

Hasta aquí, hemos visto rasgos comunes a las tres enlutadas: *brazos flojos, ojos profundos, hondas ojeras*.

Siguen otras cualidades comunes, otros rasgos que pertenecen a las tres indistintamente: el *linaje que brilla* en sus nervios, su palidez casi *luminosa*, como

Un diáfano crepúsculo en las nieves,
Y sus cabellos de fragancia llenos,
Que artístico alfiler prende y alhaja.

Después de tanto divagar en generalidades que no son *poesía*, llega el momento de la determinación, de la concepción de cada enlutada, con los detalles propios del retrato, para que se impriman en nuestra imaginación, se queden en nuestra memoria, y se presenten a nuestra inteligencia cuando necesitemos compararlas, recordarlas, contemplarlas. En esto debía consistir precisamente la belleza de esta composición descriptiva; en fijar la fisonomía, la personalidad, la naturaleza de cada *cisne negro*, desde que el título de la producción llama precisamente nuestra atención sobre ellos. Pero Lugones, lejos de presentarnos un retrato fiel, se sale por la tangente, en esta forma:

PRIMERA ENLUTADA
Una se yergue con aciago hastío.

.....
Sus ojos miran cual los de una ciega,
Sin expresión, sin rumbo, sin visiones,
Y la estupefacción que los anega
Anticipa espontáneas perversiones.

Son sus labios capullo en que rebosa
Sangre de esclavos por nutricio jugo,
Fatigándose en ellos la golosa
Beatitud de un ídolo verdugo.

Es un cuadro gris, sin color, sin matices, sin contornos, sin figura. No hay nada que pueda hacernos concebir la forma y fisonomía del primer *cisne negro*; pues los *ojos sin expresión* y los *labios* en que reposa *sangre* de esclavos no nos dicen absolutamente nada. Son generalidades comunes a todas las mujeres, y hasta a todos los hombres, tener ojos sin expresión y poseer labios colorados por sangre de esclavos.

Veamos el segundo retrato.

SEGUNDA ENLUTADA

La otra tiene por todo distintivo
Un menudo lunar junto a su cuello.
De cuando en cuando un ademán cursivo
Como el céfiro, alisa su cabello.

.....
Y ese lunar que la individualiza,
Como el tilde a la í, forma su encanto.

.....
Adora las baladas “A la luna”;
Sabe un poco de Schumann, no muy triste.
Y corona superflua como una
Cinta, el viejo blasón que ya no existe.

El *lunar*, el *ademán* de alisarse el cabello, y la *adoración* de las baladas a la luna, con lo poco de Schumann, forman todo lo individual del segundo *cisne negro*. Y, a la verdad, el lunar, el ademán y las baladas no pueden constituir por sí solos la esencia de una personalidad, de una fisonomía que debe quedarnos impresa, por virtud de la paleta del poeta.

La única particularidad visible del tercer *cisne negro*, es su sombra que se refleja en el estanque.

TERCERA ENLUTADA

Sellando la piedad lúgubre y rica
De su luto, con fiel recogimiento,

La tercera en el agua se duplica,
Como un joven ciprés ya macilento.

El lector querrá saber para qué estaban esas enlutadas cerca del estanque; qué objeto tiene la composición; cuál es el fin estético, artístico, poético de esas 27 estrofas o sea de *ciento ocho versos* escritos sobre un tema que no tiene ni base, ni fin, ni objeto. ¿Se habla por hablar, se escribe por escribir, se imprime únicamente porque hay editores que cargan con el porvenir, o se tiene un objeto digno de la poesía, de lo bello, de la literatura, del arte?

La contestación a esta pregunta está en que *Leopoldo Lugones no es, no ha sido, ni será nunca poeta.*

Le faltan tres condiciones esenciales: *inspiración, concepción estética y arte* en la sensibilización (se me permita la palabra) de sus concepciones.

Lugones no ha sido dotado por la naturaleza de ese soplo creador que distingue a los poetas. Sus composiciones están hechas a fuerza de trabajo intelectual, colocando con paciencia china las palabras en los versos, cambiándolas de sitio, dándoles mil vueltas para que se acomoden al ritmo, aunque a veces no tienen sentido. Es el operario chino que va colocando piedrecitas de varios colores para formar su mosaico, que no siempre obedece a la corrección del dibujo.

Estira los versos y las estrofas en frío, como el herrero que alarga el hierro a martillazos, sin someterlo a la alta temperatura de la fragua. Se ve a ojos vistas la labor de marquetería en sus composiciones.

No fluyen los versos y las estrofas de sus concepciones, con el calor de la imaginación inspirada, que recibe de la naturaleza el impulso misterioso. Es simple cálculo, numeración de sílabas no siempre completas, invención de giros sintácticos enmarañados, colocación de adjetivos que pretenden decir mucho y no dicen nada: una orgía de detalles, de enredos gramaticales, de ideas accesorias, en una palabra, que aburre y casi siempre olvido de la idea principal, que nos deja a oscuras.

El defecto de *concepción* es muy visible en todas las composiciones del inspector. Él no abarca nunca en su totalidad la idea principal, que no se le presenta a la imaginación con sus contornos definidos: no la amolda a su modo de entenderla y penetrarla, dándole forma subjetiva inconfundible con la de otros poetas, imprimiéndole sello especial, rasgos propios, caracteres bien definidos, personalidad estética digna del arte. No sigue toda la

evolución de la idea en sus detalles, no agota el contenido de la *concepción*, encerrándola en una forma precisa, brillante, clara.

Lugones concibe en modo oscuro, a fragmentos, en forma incompleta. Sus personajes no tienen rasgos que los distingan. No tiene colores apropiados para las diferentes fisonomías. Todas estas son grises, confusas, indecisas. No hay morbidez en sus cuadros, no hay sombra, no hay matices preferidos por los poetas de genio para dar relieve a las figuras, para hacerlas destacar con nitidez.

En cuanto al arte de *sensibilizar* sus concepciones, hay mucho que observar. Lugones no es *artista*, como no es *poeta*. Ni crea por inspiración, ni sensibiliza sus creaciones con arte. Sus versos y sus estrofas se resienten de falta de tecnicismo, de armonía, de ritmo, de melodía. Baja siempre a lo chato, a fuerza de querer elevarse. Olvida la idea, por ir a caza de alguna palabra, de alguna hipérbole, de alguna metáfora que suene como cañonazo. No posee el arte de la palabra que a veces encubre la falta de inspiración y de concepto. Atropella gramática, diccionario, clásicos, lengua y estilo, con una intrepidez inaudita, como si fuera fundador de una nueva literatura poética.

Lugones carece, en suma, de inspiración, no alcanza a concebir sus ideas en forma estética, ni las expresa con arte.

Para componer de ese modo, no se necesita ser poeta. Yo que nunca he soñado en hacer versos, no me arredro ante una hazaña semejante. Puedo componer, *calamo corriente*, cuantos poemas se me pidan y en pocas horas.

¿Qué no tienen primores poéticos, que no se fundan en bases estéticas, que no obedecen a las leyes del arte, que no significan nada?

Esto es lo de menos, en la orgía poética que acabo de analizar. En vez de *Cisnes negros*, podría, por ejemplo, componer algo como lo siguiente, titulado:

CUERVOS BLANCOS

Como un uña colossal de blanca plata,
Incrustada en el riñón del firmamento,
Va la Luna lentamente, en amplia bata,
Por el parque de hondo azul, flotando al viento.

Y los largos hilos albos, por la fronda
Soñolienta de una lúgubre alameda,
Levemente van filtrando, como la onda
Irisada de la espuma de la seda.

Todo es gris bajo la sábana del bosque:

Duerme el lago dulce sueño: de repente
Se estremece, cual un niño tras un cosque,
Que le estampa la nodriza fuertemente.

Son tres cuervos que sacuden la plumiza
Superficie de las ondas, frágil, leve,
Con sus alas todas blancas como tiza,
Con sus patas todas blancas como nieve.

La indecisa, melancólica penumbra
Muestra a ratos la silueta blanquecina
De las aves, que la Luna ya no alumbra
Con su lívida pupila mortecina,

Van bogando. Sus aduncos, largos picos
Siegan rápidas, tristísimas quimeras:
Y con furia nunca vista hacen añicos
Mariposas –oro y plata– pasajeras.

Pececillos con coraza de escarlata
Saltan céleres –acróbatas del agua–:
Mas el ave con su fuerte, uñosa pata
Los envía de su buche a la piragua.

Ya la Luna va cayendo en la honda sima
Del poniente, salpicado de misterios;
Y sus rayos de los montes en la cima
Tienen tristes, melancólicos imperios.

Todo es negro. De crespones enlutada,
Cae la noche como un vértigo sombrío,
Y del parque en la alta y lúgubre portada
Se dibuja la silueta del hastío.

Solo brillan los tres cuervos en la linfa,
Cual tres albos ramilletes de camelias;
Centellean cual los ojos de una ninfa,
Cual los tules virginales de las delias.

Mas de pronto truena el largo. Tres graznidos
Rompen rápidos el sueño del ambiente;
Son los cuervos que se acercan a sus nidos,
Agitando su plumaje suavemente.

Y no es broma. Todos pueden ser poetas a lo Lugones, hasta los más refractarios
a las caricias de las musas.

Pero, el lector querrá saber sin duda qué ha sido de los *cisnes negros*; qué acto heroico y digno de mención han cometido; pues hasta ahora no han hecho otra cosa que *surgir*, lo cual es nada o casi nada.

El *poeta* Lugones satisface la curiosidad del lector de esta manera;

... *de pronto*, con ligero arranque,
En su blancura casi refulgente,
El solitario cisne del estanque
Boga hacia ellas *armoniosamente*...

Y este fin conceptuoso y estupendo tuvo el *surgir* de los tres *cisnes negros*, arrullados *armoniosamente* por

El solitario cisne del estanque.

M. Calandrelli.

CREPÚSCULOS... VERDES

El inspector de colegios nacionales y escuelas normales ha reunido en su nuevo libro los esfuerzos supremos de *ocho años* de gestación poética, tiempo sobrado para borrar varios tomos en la forma, poco artística y mísera, de sus últimas producciones. Esto prueba luminosamente que cada verso le cuesta una de las doce hazañas de Hércules. Si fuera poeta, como él pretende, hubiera producido algo primoroso, trabajos bien meditados y dignos de las musas. Pero, desgraciadamente, las composiciones de él llevan el sello de la decadencia completa, de la caída fatal que le caracteriza como el más descuidado de los poetas. Pasando una ojeada por las páginas *crepusculares*, además de *Cisnes negros*, que no pueden competir con *Cuervos blancos*, tanto por la armonía de los versos, como por la invención del argumento y de los detalles, hemos leído las composiciones siguientes:

El buque, empapado en candideces verdes que no están a la altura de ningún poeta que se estima;

Hortvs delitiarvm, vaciedad completa, sin ningún destello de talento poético;

Diez y siete sonetos, que acusan la total deficiencia de ideas y la más chata de las formas que, por su naturaleza, pide el soneto: composición breve, conceptuosa, vibrante;

El solterón, indigno de figurar en una colección de poesías de un inspector de colegios nacionales;

Heno recién cortado, (título escrito en inglés, para dar a entender que él lo posee cabalmente) en que la más familiar de las formas está tejida con la serie más simple de ideas;

Once composiciones de género asaz libre, que las niñas no deben leer, y que un inspector de escuelas normales debe repudiar;

Dos ocasos salvajes, que comprueban cabalmente la verdad del título;

Tres tonterías finales que dan lástima, y que en una segunda o tercera edición será necesario suprimir, en interés de las letras argentinas.

Y esto es todo.

Comprendo que no se debe exigir a un escritor más de lo que puede dar; pero comprendo también que un poeta que se precia de ser el Byron argentino, debe colocarse, no digo en las alturas en que vive la fama del poeta inglés, sino en condiciones siquiera tolerables, para no provocar la risa de los lectores.

No pudiendo transcribir lo que ofende el pudor de nuestras lectoras, nos limitaremos, en este folletín, a analizar uno de los *ocasos salvajes*: un soneto titulado *León cautivo*, que felizmente no está barnizado de verde, como los demás.

Lo transcribiremos primero y haremos luego las observaciones que sus versos nos sugieran.

LEÓN CAUTIVO

A Joaquín V. González

Grave en la decadencia de su prez soberana,
Sobrelleva le aleve clausura de las rejas,
Y en el ocio reumático de sus garras ya viejas
La ignominia de un sordo lumbago le amilana.
Mas a veces el ímpetu de su sangre africana
Repliega un arrogante fruncimiento de cejas,
Y entre el huracanado tumulto de guedejas
Ennoblece su vista la vertical humana.
Es la hora en que hacia el vado, con nerviosas cautelas
Desciende el azorado trote de las gacelas.
Bajo la tiranía de atávicos misterios,
La fiera siente un lúgubre influjo de destino,

Y en el oro nictálope de su ojo mortecino
Se hastía una magnánima desilusión de imperios.

La pobreza de este soneto es verdaderamente affictiva y la desarticulación de las ideas se ríe a carcajadas del inspector.

El soneto es la composición poética más difícil, porque en el breve ciclo de catorce versos debe desarrollarse una idea con maestría, en forma vibrante, iluminada por todos los conceptos accesorios que le dan realce, que le dan vida, que la destacan del cuadro. La idea principal debe estar difundida en los dos cuartetos y en los dos tercetos, como el alma en el cuerpo humano. En todos y cada uno de los versos, debe sentirse la vida; en todas las frases ha de percibirse el influjo del concepto fundamental. De otra manera, el soneto pierde su naturaleza y se convierte en una composición sin sentido.

Atendida esta dificultad, los poetas se abstienen de componer sonetos. Su brevedad es un obstáculo para ocultar los defectos de forma y fondo. Se transparentan, por lo mismo, las más pequeñas manchas, los errores más mínimos. Hay pocos *sonetistas* que puedan llamarse verdaderamente tales.

Pero, el inspector de colegios nacionales, para ofrecer, quizás, modelos a los alumnos que estudian literatura, ha compuesto una serie o, mejor dicho—*una sarta*,—a fin de que, profesores y alumnos, tengan en que escoger.

—

El soneto anterior se reduce a lo siguiente:

1o cuarteto—El león sobrelleva la clausura: es reumático y teme el lumbago;

2o cuarteto—Su sangre africana le hace fruncir las cejas y la vertical humana le
ennoblece el rostro;

1o terceto—Es la hora en que las gacelas van al vado;

2o tercero—La fiera siente un influjo de destino y en sus ojos se hastía una
desilusión de imperios.

En forma más breve:

1o El león sobrelleva la clausura por estar enfermo;

2o Quiere enfurecerse y no puede;

3o Las gacelas van al vado;

4o El león recuerda sus proezas contra tales antílopes y se fastidia.

—

Bien ponderado, el pensamiento lugoneño no puede ser ni más pobre ni más antipoético.

Ante todo, el león que no puede moverse por tener las patas inmovilizadas por el reumatismo y estar bajo la presión del lumbago, no comete una hazaña al *sobrellevar la clausura* de las rejas. Si estuviera libre, se moriría indefectiblemente, desde que no podría procurarse el alimento, oprimido por la enfermedad que lo mantiene inmóvil. De manera que debe a la suerte de *ser cautivo* la prolongación de la vida, por tener ya asegurada su alimentación. Debía, pues, titularse el soneto *León enfermo* y no *León cautivo*, pues, en la condición en que se halla, tan cautivo es entre rejas como lo sería en la amplia libertad de una floresta.

La desarticulación de las ideas del soneto es visible. El inspector pasa de un concepto a otro, sin vínculo alguno. El reumatismo, el lumbago, la sangre africana, el fruncimiento de cejas, la vertical humana, las gacelas que van a beber al vado, el influjo del destino, el hastío, la desilusión de imperios –desilusión magnánima– son tantas vueltas en zig-zag que acusan falta de talento poético, escasez de concepción estética, indigencia de pensamiento y de concepto.

El inspector quería decir mucho y no ha dicho nada. Ha tomado la actitud de un matasiete que amenaza al cielo y a la tierra y luego mete las manos en los bolsillos, da media vuelta a izquierda y se aleja, marcando el paso.

—

Es que el inspector tiene una escasez de ideas que asusta. Repite constantemente los vocablos teñidos en “lúgubres influjos de misterios”. La emprende con la luna – víctima inocente de sus flechazos– la sombra, la noche, los crepúsculos, las nubes, el viento, el mar, las montañas, los árboles, las vacas, el sol, el oriente y el poniente, la sábana verde, la horca, la víbora, el triángulo, el ocio reumático, la desilusión de imperios, las zarzas, las yeguas, los huracanes, la nieve, los potros, los relámpagos, el cóndor afable, los brigadieres del aire, el león, el lobo... Se va arrastrando constantemente entre estos y otros vocablos de igual naturaleza. No es capaz de elevarse a la altura de las ideas que ennoblecen la naturaleza humana: las ideas de patria, justicia, libertad, verdad, amor paternal, materno, filial, filantropía. Es incapaz de evocar las miserias que afligen a la sociedad y que constituyen un problema pavoroso para la especie humana. No concibe que arriba de los vicios haya virtud; arriba de los errores sociales haya verdad eterna e inmutable; arriba de las costumbres corrompidas haya ideas morales. En cuarenta

composiciones *crepusculares* no hay una sola que se eleve un codo sobre las vulgaridades comunes a todos los borroneadores de versos sin metro y sin armonía.

Cisnes negros, el Buque, Los doce gozos... el Pañuelo, Los cuatro amores de Dryops y Cía. son vulgaridades improp[as de] un inspector general de colegios nacionales; *Las loas de nuestra servidumbre, A tus imperfecciones, Emoción aldeana,* son indignas de un inspector de escuelas normales, en que se educan niñas dirigidas por señoras y señoritas.

Su mundo poético carece de nobleza, de elevación, de cultura, de dignidad: es un mundo vulgar en que viven gentes de todas clases, que se codean con el vicio y se preocupan muy poco de la virtud: un mundo fantástico en carambola con las miserias más torpes de la sociedad. Y ese mundo está concebido de un modo estrafalario y expresado sin sintaxis y sin diccionario, en la forma más antojadiza, oscura, difícil, enmarañada, que es dable concebir. A esto se llama talento, elevada poesía, sublimidad del inspector general. Él cree que con enmarañar la sintaxis puede encubrir la vulgaridad de las ideas. Cree que basta barnizar con el alquitrán de la forma sus excentricidades, para cobrar fama de Byron argentino.

No, señor. Es necesario usar de ideas dignas de la poesía, estéticamente concebidas bajo el soplo de la inspiración y artísticamente expresadas.

—

El soneto anterior, en la indigencia de ideas desarticuladas, ostenta las marañas de que el inspector suele echar mano para aturdir a los gansos. El león

Sobrelleva la *aveve* clausura de las rejas
En el *ocio reumático* de sus garras ya viejas.

En la impotencia en que se halla el león por su enfermedad, no hay *avevosía* por parte de la clausura. Además, no es *reumático el tiempo* que pasa entre rejas, sino que el reumatismo está clavo en las articulaciones de las garras.

... el ímpetu de su sangre africana
Repliega un arrogante *fruncimiento* de cejas.

Replegar el fruncimiento es algo huracanado como el *tumulto de guedejas*. El *fruncimiento* es el acto de arrugar la frente y las *cejas* en señal de ira. *Replegar* es plegar

o doblar *muchas veces*. “Replegar el fruncimiento” es una simpleza que no agrega absolutamente nada a la idea de *fruncir*.

Es la hora en que hacia el vado, con nerviosas cautelas,
Desciende el *azorado trote* de las gacelas.

Esta idea, totalmente ajena al objeto de la composición, era necesaria al inspector para ostentar las *nerviosas cautelas* y el *azorado trote* que desciende. No son las gacelas las que descienden, sino el *trote azorado*, para hacer más accesible la idea al lector.

Bajo la tiranía de atávicos *misterios*...

Parecía raro que no se echara mano de los *misterios*, compañeros inseparables de los *brigadieres del aire* y de los *crepúsculos*. Allá van los *misterios*, pues...

La fiera siente un *lúgubre* influjo de *destino*.

Aparece también lo *lúgubre*, el *destino*, el *influjo* que no pueden menos de figurar al lado de los *misterios*, de los *sollozos lívidos* y de los *mugidos negros*.

Y en el *oro* nictálope de su ojo mortecino
Se había una *magnánima desilusión* de imperios.

La palabra *desilusión* no existe en español. Es un barbarismo o lugonismo. Pero admitiendo su existencia, significaría *falta o carencia de ilusión*; es decir, una ilusión que no existe. El adjetivo *magnánimo*, aplicado a *desilusión*, no tiene, pues, ningún sentido. El inspector quería decir los *magnánimos imperios, sin ilusiones*, quizás,—porque en esta sintaxis el sentido común anda a trancos,—y para enmarañar el sentido, ha amasado esa frase en forma que no tiene significación alguna. De toda la hueca palabrería del soneto anterior no queda sino el *oro... mortecino* que por desgracia no tiene ningún valor en plaza...

Si el inspector Lugones hubiera tenido talento poético, habría podido fundar su soneto en una hermosa antítesis, comparando el poder “del emperador de la floresta” en su estado libre, con la impotencia a que le reduce la inteligencia humana, encerrándole

entre rejas. Hubiera sido algo conceptuoso y digno de servir de base a un soneto dedicado al ministro González.

En cambio, el inspector de colegios nacionales ha producido una composición *chirle*, pobre y mísera desde todos los puntos de vista. Para componer sonetos como ese no es menester ser poeta. Yo, que nunca he compuesto ninguno, podría fácilmente componer varios, en poco tiempo, como el que sigue, sirviéndome de las *mismas rimas* del inspector y titulándolo, por ejemplo

ZORRO VIEJO

Este soneto no pertenece a los *Crepúsculos salvajes*, como el del inspector, sino a los *Crepúsculos gallináceos*:

ZORRO VIEJO

A Joaquín V. González

En alto las orejas, su astucia *soberana*
Asoma el largo hocico por las herradas *rejas*,
Y olfateando el aire, con sus pupilas *viejas*
Atisba, mientras tiemble la clueca y se *amilana*.

Modula suavemente dos arias de *Africana*
Seguidas de un hipócrita fruncir de entrambas *cejas*;
De la poblada cola sacude las *guedejas*
Para tener jaque la inteligencia *humana*.

Mas ya descubre un hueco con múltiples *cautelas*,
Por donde entrar pudieran o liebres o *gacelas*;
Y sin pensar en cábalas, enredos y *misterios*

En el corral se cuele, fiándose a su *destino*;
Sorprende de los pollos el sueño *mortecino*
Y mata y chupa y come como lúgubres *imperios*.

Este soneto tiene el mérito de ser más claro, de tener más unidad, de ser más artístico que el del inspector, no obstante haber sido *amasado* sobre rimas forzadas, es decir, sobre las mismas rimas de que el inspector ha hecho uso en su *Crepúsculo salvaje*. Una sola cosa podría observarse respecto a mi soneto y es que no está mechado con *brigadieres del aire*, *torreones de las nubes*, *engendros del prodigio*, etc. Pero esta dificultad no es capaz de arredrarme. Puedo componer *una sarta de sonetos formidables* henchidos de *crepúsculos salvajes*, como, por ejemplo, el siguiente, que podría titular

EL HURACÁN

A Joaquín V. González

¡Engendro del prodigio misterioso
Que cantas en la cumbre de la noche!
Has descolgado un huracán de un broche,
Lanzándolo al espacio luminoso.

Un brigadier del aire tenebroso
Que cruzaba una nube en carricoche,
Cayó en el remolino, y, cual fantoche,
Chocó contra un crepúsculo verdoso.

El brigadier atravesó la fiera
Sombra, dentro de un haz de pesadillas,
Y murió de la noche en la ribera.

Y de las nubes en las nobles villas,
Magníficos abades en hilera
Entraban en el horno en zapatillas...

Ya ve, pues, el inspector. Su poesía no tiene mérito ninguno, desde que el menos acariciado por las musas, puede borrar sonetos, poemas, endechas, con más perfección que él. El inspector podría alegar una sola razón en favor de su último *crepúsculo* y es que la edición se ha agotado *en nueve días*. Pero esta misma razón milita más gallardamente en favor de don Gabriel Carrasco. Las *Luciérnagas* de este poeta se agotaron en *ocho días*. Ni una sola pestañeaba en las librerías el noveno día. Esto prueba que las *Luciérnagas* fueron buscadas con más interés por el público que los *Ocasos salvajes*. Y hay una razón para ello. Las *Luciérnagas* son más claras, más breves y más contundentes que los *crepúsculos*, por estar fundadas en verdades irresistibles que han rodado de generación en generación y presentan un aspecto diáfano y claro, como los *rayos de luna que filtran por la fronda de una soñolienta alameda...*

M. Calandrelli

Texto correspondiente al capítulo 4

Estudios. Los libros populares de Eduardo Gutiérrez. El gaucho y el árabe, por Federico Tobal³³⁰

Gutiérrez, este Pérez Galdós de la república, sostiene constantemente entre nosotros la curiosidad de las masas con la inagotable fecundidad de su pluma tan infatigable como la de Lope de Vega. Aunque no es precisamente romancista, como Julio Verne y Carlos Nadiere [*sic*], pertenece, sin embargo, a la escuela de aquellos romancistas y se confunde con ellos, sino por la materia de sus producciones, por lo democrático de las formas.

La narración de Gutiérrez no es aquella elegante y perfumada charla de salón con la que Dumas entretenía el espíritu desocupado de sus aristocráticas lectoras, sino la reproducción del lenguaje común en formas sencillas, naturales, fáciles y correctas.

Gutiérrez ha podido llamar a sus libros *Veladas del hogar*, porque efectivamente ellas reproducen aquellos cuentos interesantes de las pláticas sabrosas en las largas noches de invierno, al grato calor de la estufa o del fogón y pasando de mano en mano el mate criollo, mientras la lluvia torrencial, los silbidos del huracán y las cárdenas fosforescencias del relámpago, solemnizan la escena y animan la palabra del orador con sus poderosos prestigios.

De Gutiérrez no se puede decir lo que Sarmiento dice en sus *Viajes* y respecto de París, de Dumas, Balzac, Sué, Scribe, Soulié, Paul Féval, etc., etc.: “que hacen llorar y reír, que inventan mundos y pasiones extrañas, absurdas, imposibles, para entretener a este pueblo fatigado, sin hartarse de hacerse pinchar los nervios con descripciones atroces, terribles, irritantes”. —Gutiérrez no pide la materia a su inventiva, la toma como el historiador, de la realidad, de la vida, la extrae de los archivos, de las crónicas del pasado, de las tradiciones populares y de los recuerdos de los ancianos que por haber sido actores y testigos de los hechos pueden decir con el poeta: *et quorum pars magna fui*. Tampoco idealiza sus tipos, ni envuelve a sus héroes en las galas del estilo, ni agiganta o abrillanta los acontecimientos con el esplendor de la palabra y la profundidad del concepto. Como el anatomista sobre la mesa de mármol del anfiteatro descarna con imperturbable sangre fría, para presentar al desnudo el cáncer que sondea, no como escuela naturalista que en sus extravíos literarios engalana y embellece toda podredumbre, sino como el filósofo que señala la belleza y la moral que resplandece sobre la verdad cual luminosa aureola.

³³⁰ Extraído de *La Nación*, 16, 18 y 23 de febrero, 2 y 4 de marzo de 1886.

Hemos dicho que Gutiérrez no es romancista porque sus libros no importan un romance, no son creaciones caprichosas de la fantasía, producciones de la imaginación, sino relatos sencillos de la vida, la *mise en scène* de personajes que tuvieron una existencia real y trágica, que dejaron en la sociedad huellas visibles o imborrables de su pasaje y cuyos recuerdos se levantan en la memoria como una leyenda, por lo fantásticas y sobrenaturales.

No es un historiador, porque su narración, si es historia en el fondo, no es severa y fiel en los detalles, ni es tampoco un cronista, porque su relato animado y en acción se aparta de la desnudez y sequedad de la crónica. Sus producciones son lo que él mismo las ha llamado—*dramas*; pero dramas no inventados, ni novelescos, sino remendados al estilo de Hesíodo y Heródoto, en aquella manera pintoresca, suelta y libre de escribir la historia, peculiar a griegos y romanos, y que Lamartine echaba de menos con pesar en los modernos. La historia de los dramas de Gutiérrez es como la historia del *Facundo* y otros libros de igual género de Sarmiento. Solo que el primero llama drama a su historia y el segundo historia a sus dramas.

Gutiérrez, tal vez sin perseguirlo, ni pretenderlo, ha seguido a Mármol en su *Amalia*, a Sarmiento en su inmortal *Facundo*, a Manuela Gorriti en sus bellísimas producciones y a otros muchos egregios escritores argentinos y americanos que han tallado sus libros en nuestra historia y patrias costumbres, como el escultor que talla el mármol para sus estatuas sobre la misma cantera. Pero con una diferencia capital y remarcable. Todos estos escritores, literatos y batalladores, han tomado la historia como arsenal donde recoger armas de sólido temple que esgrimir en la lucha. Para los unos, ha sido su tema favorito la tiranía de Rosas y sus hechos; para los otros el coloniaje y su gobierno, el salvajismo del indio o el gitanismo del gaucho han sido el motivo de la propaganda de sus ideas o doctrinas. Gutiérrez con hondo sentimiento de justicia y con propósitos levantados ha recorrido la pampa argentina y descendido a las últimas capas sociales, para revelar nuestros secretos rurales y urbanos con miras más altas y útiles que Eugenio Sué en sus *Misterios*.

En la vida borrascosa y de lucha de Juan Moreira, Juan Cuello, Hormiga Negra, etc., dramas terribles de la existencia y del hogar del gaucho, se pintan al desnudo y con acabada verdad las penas profundas, las eximias virtudes y raras prendas de ese pueblo de nuestras campañas, pastor y casi nómada por la acción de nuestras leyes y de nuestras tradicionales tendencias de repulsión y antagonismo bárbaro. Salvados los muros urbanos, se entra en los dominios agrestes de la prepotencia y la voluntariedad, y la

sombra del extinguido coloniaje se levanta dominante, aterradora. Para las campañas la revolución no ha existido. El conquistador no ha sido descuajado de su suelo sobre el que impera en sus descendientes de las ciudades con todo el orgullo y el menosprecio profundo por el criollo rural, que le dan la vanidad de sus blasones y la fatuidad en la pretendida superioridad de sus costumbres y hábitos, cada día más exóticos, menos originales y más extravagantes. Si el viajero no descubre en la solitaria extensión de la grandiosa pampa los graníticos castillos del barón feudal, si la vista no divisa, marcando los horizontes lejanos, las almenas y torreones de los señoriales baluartes, no por eso deja de apercebir las manifestaciones elocuentes de los tiempos férreos de despotismo y de fuerza y sentirse en pleno siglo trasportado a la Edad Media, como por una alucinación extraña. Su caballo galopa noche y día sobre extensísimos dominios, verdaderos *latifundia* de los que Plinio dice con verdad que perdieron a Italia, y esos campos que podrían formar por su extensión el territorio de una provincia, no tienen más dueño que el que indica la marca a hierro y fuego del inmenso rebaño y la innumerable manada. Y ese dueño es el orgulloso señor de las ciudades que se cree civilizado porque habita palacios y nada en riquezas que le dan la herencia acumulada y formada; grano a grano, solo por el pillaje y la rapiña que sus abuelos patricios legitimaron con sus leyes, borrándoles el vicio del despojo. Allí, sobre esas tierras usurpadas vegeta miserablemente y muere, como siervo del terruño, el pobre gaucho, exhalando sus penas en los tristes de su guitarra que gime como el canto lúgubre del teru-teru, nacido como él en la soledad y en la indigencia. Nada advierte en la desierta llanura la vida libre de los pueblos libres.

Su inmensa extensión solo la puebla el innumerable ganado destinado al matadero, como está destinado a la ergástula de la servidumbre el gentil gaucho que lo arrea. A largas distancias unos de otros, se alzan humildes y raquíticos los mal llamados pueblos de campaña, como fortines distribuidos estratégicamente en el desierto, para dominar y someter las turbas campesinas. Y allí, en esos campamentos de represión y de castigo, se alza prepotente, en el juez de paz y el comandante militar el terrible señor que tiene por mesnadas al gauchaje [*sic*]. Aquellos villorrios no son organismos de ciudades nacientes como exuberancia y progreso de las campañas, sino espacio de plazas fuertes escalonadas que la ciudad ha plantado para mantener su autoridad y su imperio. Nada allí es local, nada es propio. Todo le viene de la metrópoli: leyes, autoridades, mandatos. La ciudad les arrebató y les niega, como la Roma imperial, a los municipios itálicos, su propia autonomía. No hay más *urbe* que Roma, Roma que vive en el lujo y la opulencia con los pechos y tributos que arranca a sus míseras colonias, adonde lanza a los patricios sin

fortuna, como perros hambrientos, para que se harten y levanten con sus robos y exacciones lujosas y orientales villas en Italia, en Baias y Herculano.

El señor Gutiérrez pone de relieve en sus libros estos defectos y vicios de nuestra sociabilidad argentina y por eso ellos vivirán como vive toda legítima protesta y serán acogidos por el aura popular, como eran acogidas las fogosas arengas de Dorrego, porque ellas encarnaban el sentimiento nacional y reflejaban los patrios ideales.

Sus obras, sin ser libres de historia, servirán a la historia, porque representarán nuestras sociedades de hoy día, aunque no con la verdad de la fotografía, pero sí con la expresión, la animación y el sentimiento de la pintura. El legislador podrá beber en ellas inspiraciones de provechosas lecciones, y el filósofo remontándose de lo presente a lo porvenir, podrá dibujar la silueta de nuestras sociedades en lo futuro y trazar los destinos de nuestro pueblo y nuestra raza en los tiempos.

Bajo la capa de sencillas narraciones y cuentos de pasatiempos, el Sr. Gutiérrez encara serios problemas de filosofía social y despoja sus incógnitas con acertado criterio, destruyendo preocupaciones inveteradas e inconvenientes que han tenido por campeones a gran número de nuestros más brillantes publicistas y que, a seguir imperando, retardarían indefinidamente el malestar social, y no solo cambiarían nuestros patrios destinos, sí que también privarían a la humanidad del desarrollo original, por decirlo así, de civilizaciones espontáneas.

Como los espartanos a los ilotas, los descendientes y herederos de los conquistadores, no solo han oprimido a la raza avasallada, sino que la han difamado y denigrado, sin haber conseguido corromperla, degradarla; porque a pesar del desierto, a pesar de las faenas primitivas que barbarizan, a pesar del aislamiento que embrutece y de la eterna lucha, fomentada y mantenida por las pasiones urbanas, ella se alza humilde y rústica, pero viril, sana de corazón y limpia de alma.

II

Gutiérrez, contando la vida de sus héroes, cuenta la vida de cada gaucho, pues el heroísmo ha sido la manifestación real de su existencia de lucha, con la naturaleza, con los hombres y con su adverso destino, como el altivo y sublime Prometeo de Esquilo. Sus cuadros trazados con gracia artística y con hondo sentimiento de justicia, destruyendo las preocupaciones sociales, invitan a la reparación de la larga injusticia y despiertan la

admiración y simpatía hacia esos nobles pastores de nuestras campañas a quienes la desgracia no ha abatido, ni la soledad embrutecido.

En las romerías de la existencia forzosamente aventurera del gaucho y en su vida, mezcla de idilio y de tragedia, hay todo un poema épico y toda una nueva filosofía, que nuestros poetas deben cantar, para crear nuestra literatura nacional, y nuestros filósofos encarar, para despejar los problemas de nuestro porvenir.

Gutiérrez nos describe la vida patriarcal, y llena de sentimiento del paisano: —su pajizo y solitario hogar, asilo santo del amor casto y romántico, exhalando el perfume de todas las virtudes, que como corona de nobleza e hidalguía inunda con los rayos de su luz el tosco rancho. Allí, bajo la rústica techumbre, el escritor independiente y justiciero señala con entusiasmo noble al hombre del desierto, salvado del contagio corruptor de la civilización urbana, sin haber caído en la barbarie. Nos pinta con interés dramático los cuadros homéricos de la familia rural —el potro altivo escarciendo bajo el alero al que está atado, la pava chillando en el fogón humeante, a cuyo calor se dora en el árabe asador la carne sanguinolenta que despidе olores confortables, el mate aromático y la picante ginebra, yendo y viniendo de una en otra mano, mientras el trovador, trémulo de emoción, hace gemir bajo sus dedos nerviosos la dulce guitarra, inseparable compañera de su vida, como su facón y su caballo.

Allí, en aquellas sencillas alegrías y espontáneas intimidades de la familia y la amistad, el autor pone al desnudo el alma de aquellas gentes nobles y viriles y el lector va leyendo en sus exteriorizaciones, unas tras otras, las prendas morales de su carácter, la riqueza en afectos de su corazón y el despejo de aquellas inteligencias no cultivadas, pero claras y penetrantes.

En aquellos corrillos animados, en aquellos cantos cuya tristeza llega al alma, en aquellos relatos de los ancianos, llenos de majestad y de filosofía, en el garbo y la gracia artística de aquellas parejas que cepillan un malambo, como los pastores del Lacio golpeaban la tierra con ligero pie, según canta el poeta, el autor ofrece a las meditaciones y estudio del lector una raza llena de sentimiento, marcada fuertemente por un sello de nobleza nativa, artista espontánea y empujada al bien y a lo noble por tendencias naturales y propias.

Cuando se recorren estos cuadros verídicos de la vida íntima del paisanaje, se apodera de nosotros una sorpresa mayor que la que Laboulaye expresa en las siguientes líneas de su *París en América*: “Id al oeste, entrad en alguna *log-house* perdida en el fondo de los bosques, seréis recibido por la mujer del azadonero; la veréis amasando el pan o

batiendo la manteca. Esperad la noche, esa misma mujer se pondrá al piano, hablará con vos de política, de moral y quizá de metafísica. La lectura del *Cocinero perfecto* no le impide el apreciar a Emerson, ni el saborear a Channing”.

Esos *pioneers* que se internan en la selva umbrosa vienen de las ciudades, salen de las escuelas. Pero aquel nómada pastor, de hogar movable como su destino incierto, que nace y vive en el desierto solitario sin sociedad ni gobierno, arrastra como el beduino una existencia refractaria a la civilización y como este no tiene más ideal que su tienda, su caballo, sus trovas, sus amores y su libertad. Nada sabe fuera de lo que existe en el círculo estrecho de su cambiante horizonte, y si alguna vez llega a su oído el oceánico rumor de las lejanas ciudades, llega como los ecos báquicos de una perpetua orgía, como el fragor del oleaje de las pasiones sin valla, como rudos estertores de agonía, como repercusiones de juramentos impíos y sacrílegas maldiciones.—Filósofo del desierto, nadie le habló de Dios y él lo siente, lo conoce y lo adora en las mudas y secretas arrobaciones de su espíritu; nadie le habló de moral y él la encuentra en las inspiraciones de su propia conciencia; nadie ni nada le enseñó el arte y él lo adivina en las poéticas manifestaciones de la naturaleza, y así, maestro y discípulo se educa a sí mismo en la religión, en la moral y en el arte, y desde su rústica cabaña se eleva como el Segismundo de Calderón y en alas de su penetrante espíritu a las más altas y abstrusas concepciones de la razón.

Gutiérrez, describiendo los usos, las costumbres y todos los detalles de la vida del paisanaje, hace resaltar este asombroso desarrollo moral que nivela al hombre del desierto con el hombre de las ciudades, sin que aquel cuente en su abono los templos, las escuelas y todos los elementos de civilización y cultura que elevan e ilustran el espíritu. De aquí el respeto y el amor del escritor por esta raza neciamente despreciada y torpemente calumniada, a la vez que su perplejidad ante este problema aparente que rehúye de abordar y del que más adelante nos ocuparemos.

Frecuentemente, estudiando con intenso amor los productos del genio y de los siglos conservados religiosamente en los museos y galerías de Europa, cruzaban nuestras meditaciones los recuerdos magnéticos de la tierra atrayente donde nacimos, y el admirar y contemplar en éxtasis artístico el grupo encantador de Níobe y sus hijas heridas, el suplicio terrible de Dirce en el Toro Farnesio, las formas atléticas del atrevido Hércules Farnesio, la gallardía y pureza de contornos del Antínoo o la expresión dolorosa y resignada del Gladiador que muere, nuestra imaginación exaltada nos representaba tallado en blanco mármol y en toda la belleza escultural de su apostura gentil, al libre

gaucho de las llanuras argentinas, y nuestras manos instintivamente se crispaban, como buscando instintivamente el cincel.

Nosotros éramos conducidos a estos artísticos anhelos por el parangón. Frente a las obras del genio que admiran los siglos, reproducciones de modelos tomados de la realidad, comprendíamos cuán admirablemente se presta a la inmortalidad del mármol ese hombre de belleza apolinaria, cuyas formas y hermosura, cuya gentileza, gallardía y bravura la Grecia habría aplaudido y admirado en sus juegos olímpicos del Istmo. Gutiérrez, sin esta base de criterio y por el solo sentimiento de lo bello y concepción de artista, ha descubierto en nuestro compatriota de las campañas lo que para todos pasaba desapercibido por la frecuencia del trato y lo hace notar y resaltar con especial talento, eligiendo el tipo que refleje y sintetice en su belleza física y moral y en sus desgracias el infortunio común al gauchaje y las prendas y creencias que le son peculiares y propias.

El arte antiguo y moderno nos ofrece en el lienzo y en el mármol esas estereotipaciones de belleza viril que el artista cristaliza y fija para inmortalizarlas y exhibirlas perpetuamente como destellos del ideal. El que los haya conocido o el que pueda adivinarlas por la delicadeza del sentimiento comprenderá cómo se presta a la apoteosis del arte el gaucho sobre el fogoso redomón en el rodeo, conduciendo el veloz parejero en la carrera, sentándolo de golpe sobre las patas traseras al trasponer el arco engalanado de la sortija disputada, arrancando como trovador de la guitarra armonías y preludios en inspiraciones del momento o pisando el pie de su sereno adversario sobre la raya insalvable, fija la mirada en la mirada, tranquilo el corazón, el poncho liviano sobre el brazo izquierdo y esgrimiendo con gracia y con valor los puñales filosos que brillan y se pierden como lucen y chispean al cruzarse cual si fueran pedernales.

Comparando nuestro campesino con el campesino de otras partes, es como se comprende toda la belleza de formas y de espíritu de este hombre rural. El contraste es profundísimo. En todas partes el hombre de campo, el labrador o labriego es verdaderamente rústico, tosco y hasta bruto, revelando a las claras el embotamiento de su inteligencia, la torpeza de sus agrestes modales y la irregularidad de sus formas y facciones sin dibujo. Solo en el hombre de las alegres campañas de Andalucía hemos encontrado aquella fácil desenvoltura, aquella gracia innata, aquella ternura de sentimientos y dulzura de afectos, aquella hidalguía rumbosa y valor audacioso, aquella hermosura viril de formas y facciones, aquella plena posesión de sí mismo y viva inteligencia de nuestros buenos y sufridos gauchos. La semejanza no nos ha extrañado. Hemos visto en ella el sello de familia, notando a la vez cierta diferencia favorable a

nuestro paisano, hija, a nuestro parecer, de los accidentes de su vida, de la especialidad de su destino, de la peculiaridad del medio en que vive, del uso del caballo, del hábito del mate y de la fidelidad a sus étnicos orígenes.

La pampa, indudablemente ejerce en el espíritu del gaucho una influencia poderosa. La geografía tiene su filosofía, filosofía que está revelada en el adagio vulgar: *el pájaro es según el nido*. Hay un lazo misterioso, pero evidente entre el hombre y la tierra donde nace. Napoleón, en sus sublimes soliloquios de Santa Elena, solía exclamar emocionado: *¡qué recuerdos me ha dejado la Córcega! aún la siento en el olor que exhala*.

Cuando yo visitaba en Sevilla los jardines del palacio del duque de Montpensier, vi de pronto erguirse orgulloso un colosal ombú y mi sorpresa y mi alegría fue tal, que corrí al árbol querido, lo estreché entre mis brazos, lo besé y me parecía que el vegetal compatriota se estremecía e inclinaba su ramaje sobre mí. Así permanecí largo rato como en éxtasis y creía sentir sobre mi cabeza batir el alma del pampero y apercibía el rumor del dulce Plata, al quebrar sus argentadas olas sobre el cascajo de la blanca playa.

III

La llanura y la montaña generan hombres diversos. El vasco, el suizo, el árabe, son sus legítimas proyecciones morales; la fuerza, la dureza, la acentuación de la roca en unos, la vaguedad, lo misterioso, lo indeterminado, lo insondable en el otro. Es un contraste vivo la manifestación de dos fases diversas, de dos términos que se oponen, de dos extremos que se excluyen, como el límite y el infinito, lo positivo y lo ideal, lo presente y lo porvenir, lo humano y lo divino, la estabilidad que conserva y la versatilidad del progreso que todo lo transforma. No conozco un espíritu sublime, una alma predestinada que haya impreso su sello a la humanidad nacida entre montañas. La planicie de horizontes perdida y la cima de la montaña, asiento de las águilas y el cóndor, es su cuna legítima. El ilustre biógrafo del abate de Lamennais nacido en Saint-Malo atribuye a la impresión de la lontananza del océano el desarrollo portentoso del genio de este notabilísimo filósofo contemporáneo. La misma observación puede hacerse de la pampa, objeto de las meditaciones de Lastarria, cantada y fotografiada por el inspirado Echeverría en los siguientes versos gráficos de la “Cautiva”:

Gira en vano, reconcentra
La inmensidad y no encuentra
La vista en su vivo anhelo
Do fijar su fugaz vuelo
Como el pájaro en la mar.

El gaucho nacido y crecido en este medio indefinido, sin custodias, sin delimitaciones, ha debido beber a sorbos en la leche maternal las vagas inspiraciones, los anhelos indeterminados, los ensueños arrogantes del infinito y su espíritu adquirido el tinte del celeste ideal que lo modela. A no dudarlo, en el cráneo de todo gaucho debe encontrarse descollante el órgano de lo maravilloso y no es necesario pedir a la cranoscopía la comprobación de nuestro aserto. Los hábitos, las costumbres y todas las manifestaciones del hombre de la llanura argentina, están evidenciando la elevación moral de su espíritu. Todas sus exteriorizaciones empapadas de idealidad, reflejan la delicadeza del sentimiento y la elevación del concepto, como si este hombre viviera realmente transfigurado, arriba de la vulgaridad de la vida, envuelto en diáfanos y divinos celajes, como su atmósfera propia y natural. Gutiérrez lo ha pintado tal cual él es:— generoso y magnánimo ante el infortunio y el peligro, caballeresco en sus lances de honor, tierno y sensible en sus amores marcadamente platónicos, indómito a la injusticia, leal a la amistad, compasivo con el débil, arrogante con el fuerte, desprendido de la vida y de todo lazo terrestre y siempre sumergida su ardiente fantasía en el mar de ilusiones que brotan de su alma melancólica y pensativa.

Y así como la pampa imprime en el espíritu del gaucho sus mirajes, su vaguedad y su grandeza, el peligro que acecha su vida en la rudeza de sus faenas y el desamparo de su existencia azotada por la inclemencia de los hombres, como la inclemencia de la naturaleza azota el solitario ombú, ese otro hijo silvestre también de la llanura, contribuye poderosamente a darle la dureza y temple que recibe el hierro caldeado en la fragua y batido en el yunque. Y si la pampa, las ocupaciones fuertes de su vida y la adversidad de la suerte perfilan su fisonomía y aceran su carácter, el caballo, su complemento indispensable, le da aquella noble altivez y temeraria osadía con que Espronceda dota al temible pirata de los mares sobre su velero bergantín. Para acabar con el gaucho, sería necesario hacer lo que hacen los malos generales, desmontarlo, proceder de cirujano ignorante que corta un miembro que no sabe curar. El gaucho tocado en sus fibras

sensibles, despertados sus arranques de heroico coraje, es capaz de tomar a pecho de caballo las fortalezas más graníticas. El honor y la abnegación son los resortes morales de este hombre que puede decir con el poeta Al-Kaini:—*Mi raza solo produce héroes.*

A estos elementos que concurren a formar el espíritu y el cuerpo del gaucho, dando al uno su vigor, su gracia y gallardía y al otro su elevación moral y aquel tinte de deísta religiosidad tan acentuado en él, hay que sumar el mate que contribuye poderosamente a desenvolver su inteligencia y ejercitar sus facultades, suavizando la rudeza de sus costumbres e inculcándole el amor a la vida social de la que lo aleja el aislamiento y la soledad de su existencia.

Lo que el mate es para el gaucho se sabría por el precio que él daría por una cebadura, cuando careciera de ella. De todo podría privarse sin nostalgia y sin esfuerzo, menos del mate y del caballo. En medio del desierto, sentado al pie de su caballo que lo defiende con su sombra de los ardores de nuestro sol africano, el mate es su solaz, su confidente y mientras sorbe unos tras otros, reconcentra su espíritu y entra en los mudos soliloquios de sus solitarias meditaciones.

Y así como en la yerra, en el rodeo, en las carreras, en la sortija, en la lenta y dura conducción del ganado bravío o en los merodeos a veces obligados de su existencia incierta, el mate le da unas veces consejo, otras alimento y otras dulce pasatiempo; en el hogar congrega en torno del rústico fogón al gauchaje vagabundo e imprime a estas reuniones domésticas y habituales un sello propio y especial. En aquellas largas e inacabables tomadas de mate se forman las reputaciones y se establece la superioridad de inteligencia y saber de los unos sobre los otros. Allí se conversa largo, mientras se toma mate largo. Se exponen y se comentan todas novedades ocurridas en toda la campaña y que van transmitiéndose de uno en otro partido por el teléfono o hilo eléctrico de los fogones.

Los oradores espontáneos y naturales embargan la general atención y se apoderan del auditorio, emocionándolo y subyugándolo con la facilidad de la expresión, la viveza y colorido de la frase y una cierta claridad de vigorosa lógica que impone la convicción.

En estas largas e interminables exposiciones, ajenas a toda declamación y que son como el desarrollo de una proposición, es donde el gaucho adquiere, por esta frecuente gimnasia del espíritu, aquella claridad y rapidez en sus concepciones y aquella sorprendente exactitud de sus juicios, señal segura de un espíritu poderoso y desenvuelto. Y no solo sus facultades se ejercitan y se educan, sí que también se forma su carácter y su inteligencia se enriquece con conocimientos y verdades que no debe a las escuelas ni

a los libros, sino a las creaciones de su pensamiento y a sus hábitos reflexivos y de observaciones. Allí, en esas academias caseras se abordan todos los problemas de la filosofía y de la política en los comentarios y disertaciones sobre los sucesos ocurrentes en la vida y los desbordes de las autoridades despóticas, marcando sus resoluciones con un sello de propia y especial filosofía que, a nuestro juicio, es la influencia de la pampa que en su magnífica infinitud da al espíritu del gaucho la unción espiritual que tranquiliza la conciencia y eleva el pensamiento.

El señor Gutiérrez con gran arte de descripción pone de relieve y hace resaltar estas excelencias morales del pastor argentino, al exponer con incontrastable verdad las confianzas y recíprocas manifestaciones de las familiares escenas que pinta.

Como ejemplo de ese asombroso desarrollo moral que hace notar el Sr. Gutiérrez transcribiremos el siguiente relato que el coronel Álvaro Barros hace en un libro lleno de útiles verdades y de nobles votos que han tenido ya aplicación en gran parte.

Habla el coronel Barros: “Estas referencias que alguno pudiera considerar exageradas tienen su justificación en hechos elocuentes que sin embargo no llaman la atención de las autoridades superiores, y de ellos voy a referir uno, en que se revela no solo la *susplicacia* del gaucho de nuestra campaña, sino también *su tendencia a servir a la moral*, aplicando, a quien la hiere, un justo y espiritual castigo.

Llegó cierto día un paisano a casa de un acreditado y respetable negociante del Azul: compró algunos objetos y después que los hubo pagado, aquel le preguntó en qué se ocupaba a la sazón.

—Trabajo como Dios me ayuda, señor, respondió el paisano.

—¿Quieres trabajar para mí?

—Cómo no, señor, desde que me haga cuenta.

—¿Te animas a cuerear? Te pago 20 pesos por cada cuero que me traigas de noche, y si trabajas seguido, puedes ganar 5 o 6 mil pesos por mes. ¿Te conviene?

—¿Cómo no, señor?

—Entonces puedes empezar desde hoy.

Después de media noche has de traer los cueros: los tiras al corralón por encima de la pared, vienes luego por la trastienda, contamos los cueros, te pago al contado, y así en poco tiempo te hago rico. ¿Estamos?

—Sí, señor; esta noche le traeré cueros.

Y en efecto, aquella misma noche el paisano entregó 20 cueros, tirándolos por encima de la pared, recibió su importe entrando por la trastienda, y durante diez días consecutivos se repitió la misma operación a las mismas horas.

Era el rigor del invierno y en esa estación los cueros tardan mucho en secar.

Nuestro *respectable* comerciante contaba más de 300 cueros en su *estaqueadero*, comprados a 20 pesos uno, y se regocijaba tanto con el lucro como con el éxito de su ingenio mercantil para hacer legalmente propio lo ajeno, por medio de un cuereador nocturno. Muchos otros de sus colegas compraban cueros del mismo modo, pero ninguna tan barato ni tan a menudo como él gracias a la buena elección de su hombre, trabajador y discreto sin igual.

Una mañana vino a decirle su capataz de barraca que entre los cueros entregados por el héroe nocturno había uno de la marca de la casa. Nuestro comerciante también era estanciero

—Diablo, dijo, es una desgracia, pero sin duda algún novillo que andaría extraviado, y como Juan no repara en las marcas, ni es posible hacerlo en la noche, ha caído ese entre los otros; de todos modos, fuera de mi campo es perdido para mí, y ahora me queda siempre el cuero.

Aquel día soplaba con fuerza el pampero y los cueros secando rápidamente iban mostrando la marca.

Una hora había transcurrido cuando se presentó de nuevo el capataz, diciendo:

—Señor, hay cuatro cueros de su carga, y van apareciendo otros más de la misma. ¿Por qué no viene V. mismo a verlos?

El hombre se levanta alarmado, recorre el *estaqueadero*, examina, arranca cueros de la estaca, se pone pálido, tiembla de ira y por fin prorrumpe en imprecaciones y amenazas. Todos los cueros tienen la marca de su propiedad. Había pagado veinte pesos por cada vaca que le habían muerto; la destrucción de su propiedad era dolorosa y completa la mistificación.

El manso y sencillo comerciante se había vuelto una fiera y arrojaba fuego por los ojos y espuma por la boca. De repente aquella tempestad fue interrumpida y su rostro reflejó esa calma terrible, preñada de amenazas, que precede siempre a la venganza, y en efecto, la idea de la venganza había cruzado por aquella cabeza extraviada y en ella se había detenido.

—Sí, dijo, este bribón no sospecha que he descubierto su infamia; cree que puede continuar algunos días robándome y esta noche me traerá cueros.

Así que venga le atrapo, le exijo me pague las vacas que me ha cuereado, al precio más alto que pueda obtenerse en plaza, y así habré hecho siempre negocio. Hago de cuenta que he vendido una tropa gorda cuando mi hacienda está en epidemia. Si se resiste o no tiene con qué pagarme el daño que me ha hecho, me lo llevo al juzgado de paz.

Al juez, mi compadre, lo impongo reservadamente del lance, le pido que destine a este pícaro a un cuerpo de línea, y si no desquito la pérdida, a lo menos este facineroso no quedará riéndose de un hombre honrado como yo.

Apaciguado con esa idea esperó impaciente la noche. A la hora de costumbre se presenta el de los cueros con un cargamento mayor y viene a cobrar su importe.

Aquí fue Troya.

El comerciante perdió de nuevo la calma desahogándose en insultos contra el gaucho. Este, inalterable, le dejó desfogar, y cuando hubo concluido, le dijo:

—Pero, patrón, ¿qué es lo que usted me propuso el otro día?

—¿Qué te propuse yo, canalla?

—Sí, señor, usted ¿qué me propuso?

—Yo te propuse que me trajeras cueros, que te pagaría a 20 pesos uno, y al contado, bribón.

—¿Y no son cueros, pues, los que he estado trayendo?

—Sí, animal; pero son de mis pobres vacas.

—¿Y de qué otras había de traer, pues, señor, si no era de las tuyas, que es de las que usted puede disponer?

— Y ¿qué se yo, salteador? Esa ya se sabe que era cuenta tuya.

—Pues vea, señor, recién vengo a caer en cuenta: ahora veo que V. quería que yo fuese a *cuerear ajeno*, y como yo no he sido nunca ladrón, no lo malicié creyendo lo que debía creer, que V. me mandaba cuerear lo suyo y que no me proponía robar a medias. Si V. me hubiera dicho es último *por lo claro*, por lo claro le hubiese dicho: Vaya a cuerear V. si su oficio es el de ladrón. Yo entendía, pues, lo que habría entendido todo hombre de bien; si V. se ha perjudicado bien merecido lo tiene, pero, entre tanto págume los cueros que he entregado esta noche y si no le conviene no le traeré más.

—¿Qué te pague los cueros que me has robado, canalla? Ahora vamos ante la justicia; veremos si allí eres tan insolente.

—Como guste, señor; si V. no me paga por bien, me tendrá que pagar por su justa ley. En todo caso V. me mandó robar por un tanto; yo le robé a un ladrón y ya veremos cuando yo diga todo públicamente, a quién le dan la razón.

El *honrado* comerciante, comprendiendo que si el asunto se hacía público, las autoridades locales no podrían ya favorecerle y que todos los de su gremio le harían luego una burla infernal, de la ira pasó a la resignación, pagó los últimos cueros, y despidió al gaucho, no sin que este le dijera:

—Vaya, patrón, Dios se lo pague, si bien dicen los sabios, señor, que el hombre de bien nunca sale mal”.

IV

El Dr. Alberdi, dado a estudios originales y de propia observación, atribuye este remarcable desenvolvimiento del espíritu y esta elevación moral a la influencia de la civilización europea que se ejercita poderosa sobre el litoral argentino, y a este respecto, dice:— “Como fruto del tiempo de Maquiavelo y de Felipe II, nuestro hombre de tierra adentro es *hábil, astuto, disimulado y frío*; el del litoral es más generoso y más capaz de ser útil al progreso de estos países, por ser obra de la Europa de este tiempo”. Sin dejar de reconocer cierto grado de verdad a esta observación, no la creemos aplicable a nuestro gaucho porteño y reivindicamos para él su nobleza activa y propia que no es debida a influencias extrañas y que precisamente se ha mantenido contra esas influencias venidas de las ciudades, como lo hace palpar el Sr. Gutiérrez y como lo comprueba el mismo Dr. Alberdi, cuando dice: “Los principales unitarios fueron hombres de campo, tales como Martín Rodríguez, los Ramos, los Miguens, los Díaz Vélez; por el contrario, los hombres de Rosas, los Anchorena, los Medrano, los Dorrego, los Arana, fueron educados en las ciudades. La mashorca no se componía de *gauchos*”.

La influencia extranjera o europea no se ejercita ni se ha ejercitado jamás en nuestra campaña, y aún más, por de pronto no tiene objeto. ¿Qué efecto produciría ella en la actualidad? ¿Tendría acaso ella poder para cambiar las condiciones de la vida y el modo de ser gaucho? No, su acción sería negativa y hasta inconveniente. El gaucho es por ahora lo que debe ser y puede ser—pastor. Cuando deje de serlo, no será por ninguna influencia que le enseñe el trabajo del que él no rehúye y contra el que no está animado, sino por la acción de la población que achicando el suelo, modifique y altere los medios y formas de la producción nacional. No negamos que el influjo extranjero ha modificado ventajosamente la explotación rural. Pero esta es una influencia limitada a solo la

producción local y del género de las que es de la naturaleza propia del progreso ejercitar en todas partes.

Así la Francia va a Inglaterra a estudiar y copiar unos procedimientos agronómicos y no es extraño por lo tanto ver multitud de obras sobre la materia, como la siguiente: *Voyages agricoles en Angleterre et en Écosse par le comte Conrad de Gourcy*. Pero si es cierto que entre nosotros aplicaciones superiores han mejorado la producción, también es cierto que han encarecido el producto, obligando al gaucho a comer únicamente carnero, para más tarde hacerlo vivir de solo papas como el irlandés, lo que a la verdad no es un progreso conveniente, ni puede considerarlo tal la economía política.

Las prendas morales que adornan a nuestro gaucho y que son manifiesta expresión de una raza selecta, no son inoculaciones de la influencia extranjera, en este sentido a veces perniciosas. Nosotros que habitamos las ciudades y que podemos decir estamos en Europa por la población casi europea de estas y la relación estrecha de todos los momentos con el viejo continente, cuántas veces no sentimos la necesidad de ir a las campañas a purificar nuestros sentimientos, como el poeta Desreís iba al desierto en busca de las antiguas tribus, para purificar el lenguaje. ¿Qué pueden llevar a nuestras campañas de luz y de nobleza moral esas turbas del pueblo bajo europeo que la Europa arroja a nuestras playas, como las corrientes la resaca? Destituidas de educación moral, desnudas de creencias, católicas o protestaste en lo exterior, pero ateas y materialistas en el fondo de sus almas cuyo único resorte obediente es el interés, la avidez del oro, por el amor puramente sensual y bajo de la posesión, lo único que pueden llevar es el virus púnico que genera pueblos sin historia, estériles para la humanidad que los castiga con el castigo del olvido y el silencio, oscuridad y niebla eterna en la que Dios sepulta a las naciones que apartaron su vista de los puros rayos de la luz del cielo.

Las costumbres cultas, los hábitos cristianos, ya los tiene el gaucho en cuanto lo permite la rusticidad del medio en que vive. Pero tiene algo superior a estas exterioridades de una civilización que puede ser puramente de forma; tiene el sentimiento religioso profundo, el culto romanesco del honor y la amistad, la dignidad que ennoblece, el intenso amor de lo justo que santifica la vida y aquella altivez e independencia de carácter que forma el héroe que se eleva sobre todo vasallaje y servidumbre.

Personalidad tan noble y ricamente dotada por la naturaleza debe llamar la atención y provocar el estudio de nuestros pensadores, para prestar sus inspiraciones a la política y a la legislación, a fin de fecundar y dar vigor a estos gérmenes preciosos cuyo florecimiento ha de germinar una civilización que pueda llamarse propia por su origen y

que sea superior por nobleza y elevación de sus tendencias. El Sr. Gutiérrez, separándose de la vulgaridad estéril, inicia una era de útil reparación, estudiando con criterio independiente y desapasionado las cosas y los hombres de nuestra patria común. Los jóvenes de talento deben precipitarse en estas vías ya abiertas prematuramente por Esteban Echeverría. Menester es que no se repita de nosotros lo que dice la Escritura: *tienen ojos y no ven, orelas y no oyen*. Los europeos nos miran un poco precisamente por nuestro espíritu servil y la ausencia de sello propio en nuestros actos y de estima a lo nuestro. Este es achaque que nos viene de la España en su decadencia, y así decía M. Cormenin a Félix Frías en París: *que había notado que los españoles eran muy imitadores*.

La modestia que debe caracterizarnos no excluye la independencia y el uso de nuestras facultades. Imitemos al ecléctico que estudia los sistemas y los juzga en nombre de un criterio superior, aceptando lo que de ellos encuentra conforme a la razón. Este criterio superior lo tenemos en la esencia de nuestras instituciones y en el espíritu de la civilización universal que más fácilmente obra en nosotros por aquello de que: *el vino nuevo debe ponerse en odres nuevas* para que no se pierda. Nuestro hermano del norte tiene al respecto el siguiente adagio: *lo que un hombre hace, otro hombre puede hacerlo*, el que no es más que la repetición del aforismo de nuestro gaucho del sud: *de menos nos hizo Dios*. A la obra pues, que en el camino se hacen los bueyes.

Cuando este espíritu nos invada por completo, encontraremos buena la carbonada y la mazamorra nacionales, sin que se llamen *carbonadá*, *mazamorrá* y nos libremos de tantas explotaciones que se nos hacen en inglés y en francés, sobre empréstitos y otras cosas, no porque ignoremos estos idiomas, pues que somos políglotas, sino porque las cataratas que nos han hecho nacer errores de antaño nos impiden conocerlas. Batidas estas, entonces veremos bueno lo bueno y malo lo malo, sin ofensa de nadie y con provecho nuestro.

Nuestros padres que nos han hecho muchos beneficios y dejado muchas enseñanzas, nos han inculcado también muchas preocupaciones nocivas. Agradecemos las primeras, utilicemos las segundas y limpiémonos de las últimas que nos llevan a esta ridiculez que citaré de entre muchas, como por vía de ejemplo:

Pasemos a la raza más bella de los caballos, la raza árabe, la que hemos visto en toda su pureza en Córdoba de España. Allí en sus celebradas ferias anuales, se precipitan los ingleses y se los compran todos.

En tanto, nosotros, lejos de mejorar nuestra raza caballar por el cuidado y los medios que el arte hípico aconseja, compramos a precios locos el caballo inglés de patas

largas, cuello largo, y charcón de anca. ¿Será por ser más grande? Nunca hemos creído, ni nadie ha creído que el tipo ideal de la belleza realizada esté en el Hércules Farnesio, sino en el Apolo del Belvedere.

Pensamos con Renan que el error más sensible es el de creer que uno sirve a su patria, calumniando a los que la fundaron, así como creemos con él que los verdaderos progresistas son los que tienen un profundo respeto al pasado. Veneramos a nuestros padres a quienes debemos cuanto somos y miramos el pasado como la proyección del porvenir. Pero no debemos sentarnos sobre la piedra en que ellos cayeron fatigados, sino tomar el báculo de su peregrinaje y andar.

Los errores que sembraron, tal vez sirvieron a su tiempo y fueron la luz de su época. Pero una vez comprobados por los hechos que disipan todos los mirajes, si no hay mérito en declararlos tales, hay por lo menos patriotismo y sincero amor a la verdad.

La propaganda sistemada contra todo lo criollo, contra todo lo patrio, es uno de los errores contra los que debemos reaccionar, porque a prevalecer torcería nuestros destinos y nuestro porvenir y poblaría la república de generaciones filibusteras que se correrían de su historia y se avergonzarían de sus abuelos. El gaucho, el hombre rural, ha sido el tópico más visible de esa propaganda equivocada.

Los libros de Gutiérrez, describiendo con fe sencilla y frases de ternura y alabanza, la vida íntima y social del pueblo de las llanuras argentinas, vienen por lo menos a debilitar la fuerza del error y han de ser parte de que la política y la registración se encarguen de subsanar los males prácticos por él generados.

La legislación, dando, por disposiciones agrarias, al gaucho, la posesión del suelo y la garantía de su propiedad, origen y sostén de toda civilización, y acabando con esos monopolios y despojos abusivos que hacen de él un paria en la tierra que conquistó, que pobló y defendió con su sangre y que permiten aún en nuestros días repetir a su respecto la amarga queja de Séneca: *non hospitalis exulem tellus ferat*.

La política—restituyéndole sus fueros civiles y políticos, destruyendo ese desequilibrio social entre las campañas y las ciudades, acabando con esa filosofía pesimista, de guerra y de oposición, contraria a la libertad y a nuestras instituciones americanas y fortaleciendo como vínculo de nacionalidad el espíritu fraternal de la raza que se oculta en el desierto.

Dijimos que el gaucho guardaba más fidelidad a sus étnicos orígenes que el andaluz, y agregábamos que en esta prevalencia del sello de la raza madre descubríamos la superioridad de su belleza y de su despejo. Procuremos demostrar lo exacto de nuestro juicio, en el que si no nos confirmasen nuestros estudios y personales observaciones, nos lo comprobarían las revelaciones que nos hacía un académico de Madrid. Este solía decirnos: “Cuando yo recorría el oriente, muchas veces los ecos de los cantares populares me engañaban, haciéndome creer que me encontraba en las comarcas andaluzas”. A lo que le respondíamos: “Qué sería si V. se encontrase entre la raza criolla de las campañas de América? ya no creyera encontrarse en Andalucía, sino el oriente mismo”. Como escuchase con cierta expresión de duda nuestra aseveración, le describimos el tipo del hombre y la mujer de la llanura argentina, sus usos, sus costumbres, sus hábitos y viendo que su asombro crecía a medida que nuestro relato adelantaba, procurábamos transparentarle el alma, revelándole las creencias, las ideas y el fondo moral de su carácter y las tendencias de su genio. Entonces, llegando al colmo su asombro nos decía: Pero ¿cómo puede ser eso? en todo ello no hay nada de español, y esa raza es de puro origen español!

—Para V. no hay nada de español en todo ello, como para mí no hay nada de europeo en todo lo que veo en España, porque está en la creencia de que nosotros somos de origen español y que la España sea una creación de la Europa”. Debo declarar que al llegar a esta altura ya el ilustre académico me miraba con algo más que asombro. Entonces, dándole algún tiempo para que se tranquilizase respecto al estado de mis facultades mentales, le decía: “Lo que parece a V. enigmático lo es, y la extrañeza de V. proviene de la indiferencia con la que Vv. los españoles miran sus orígenes, o más bien dicho, la poca estima en que los tienen por razón de inveteradas prevenciones. Nosotros los americanos que no damos asidero a ningún género de prevenciones, rastreamos esos orígenes comunes y libres [de] preocupaciones, los proclamamos y nos envanecemos de ellos, porque los encontramos dignos y bellos. Aquí en España en todo campea el genio oriental, el sello árabe, desde la belleza típica de sus mujeres, el espíritu y formas de su literatura eminentemente original hasta sus palacios, sus monumentos y sus casas marcadas con el carácter del arte oriental con todos sus originales y propios atavíos. Ustedes son un fruto legítimo y genuino de la civilización agarena que agitó la inteligencia española durante diez siglos. Por doquiera descubrirá V. elementos que sintetizan el período islámico, a pesar del contraste que ofrecen algunas provincias,

ostentando, ya el espíritu aventurero y nómada de los primeros colonizadores, ya la altiva independencia de los ilustrados mercaderes griegos y africanos o la indómita rudeza de los celtíberos del norte. Sobre estas genialidades que no rompen la unidad, se levantan el idioma marcado con la sonoridad, la dulzura y la flexibilidad del árabe, el genio idealista y fantástico del español, su carácter caballeresco, y el inquebrantable amor a su fe y a sus ideas con que lo ata su alma apasionada y entusiasta”.

Al llegar aquí, ya mi amigo el académico empezó a escucharme con complaciente atención, y continuamos recordando en común las maravillas que los árabes habían realizado en España y la influencia benéfica y trascendental que por medio de ella y desde ella había ejercido en la civilización del mundo y en el progreso de la humanidad. Con este motivo y como él era filólogo, empezó a darme la clave arábiga u oriental de muchos modismo y expresiones de nuestro común idioma, de los que, entre otros, recuerdo el siguiente, respecto a: *tomar la mona, tener la mona, estar con la mona*. Los soldados de las mesnadas de los señores feudales en los tiempos aquellos en los que había particulares que disponían de mil o más lanzas, como nuestros caudillos de antaño, en las épocas de vacancia o asuntos militares, atravesaban el estrecho y sentaban plaza de enganche al servicio de los soberanos musulmanes. Una vez que recibían la paga, volvían a atravesar el estrecho, para gastar el dinero en alegres y festivas correrías con sus compañeros, los que viéndolos rumbosos, los jaleaban, diciéndoles: *che ya que estás con la mona, ya tienes la mona*, aludiendo en ello al precio recibido que así se llamaba la soldada de enganche.

Estos estudios, pues, y estas conversaciones acentuaban en nosotros las ideas y daban vigor a las observaciones que vamos consignando aquí a la ligera y a propósito de los libros del novelista Gutiérrez.

En cuanto al físico y a su exterior expresión, nuestro gaucho ha conservado las formas y lineamientos de su raza. Delgado, enjuto, rápido y flexible en sus movimientos, cuando la acción lo solicita;—pelo negro, facciones bellas y marcadas como a cincel, y aquella expresión de calma, gracia y fortaleza que le dan un tinte especial, lo separa y distingue de las otras razas y descubre al ojo penetrante, bajo la corteza de un exterior indolente y muelle, una naturaleza sobria y férrea, un hombre heroico y majestuoso, meditabundo, cariñoso y galante y a veces cruel y tiránico. Y si el hombre ha conservado tan fielmente el sello físico y el fondo moral de su raza, la criolla de nuestras campañas reproduce tan acabadamente ese tipo, que se confundiría entre las hijas de Agar.

Muchas veces hemos tenido ocasión de notarlo y estudiarlo en Cádiz y Gibraltar, y habiéndonos herido vivamente una tal semejanza nos metíamos en los corrillos de las

mujeres orientales que vienen a los puntos citados como inmigrantes, para tener el placer de cuestionarlas y recordar en ellas a nuestras bellas paisanas de la campaña. En ellas descubríamos la mirada dulce y melancólica, el ojo negro y brillante, el cabello tinto y abundoso, el talle delicado y flexible de nuestras criollas del campo y ese andar indolente y cadencioso que les es característico y que fielmente revela y pinta la ternura y apasionamiento de su alma amante.

En aquellos momentos y en presencia de modelos tales, nuestro espíritu dado a vivir de los recuerdos y habituado por facultades que en él predominan a hacer resaltar las semejanzas o desemejanzas que de aquellos surgen en la comparación con lo que nos rodea y nos cautiva, era embargado por un poder de misteriosa fotografía psíquica, en la visión de nuestro gaucho, y entonces este habitante hermoso de la llanura argentina pasaba y repasaba en el fondo de nuestra alma como en láminas sucesivas que lo reflejaban en todos los accidentes y situaciones de su vida. Era entonces también que de esta abstracción y meditación sobre recuerdos, surgían por primera vez en nuestro espíritu dudas y ansiedades antes desconocidas, que asediaban y torturaban nuestro pensamiento por salir de la penumbra y entrar en la plena luz de la verdad. Y como el problema es fascinante y ejerce en el alma las atracciones vertiginosas del abismo, cada vez su prestigio cobraba mayor imperio sobre nosotros y nos dominaba al punto de crearnos la necesidad ineludible de una solución que a medida que avanzamos en ella, nos parece que avanzamos en los dominios morales de una nueva filosofía y política sud-americana.— No había duda ya para nosotros, la raza de la llanura argentina era la misma raza del desierto asiático que levantó a millares los alcázares y aljamas, maravillas del arte no superadas, y que ejerce aún inmenso poder y predominio por el imperio de su civilización y de su lengua. —No era ya solo el tipo exterior del gaucho donde encontrábamos el sello de su origen, lo descubríamos también en sus costumbres, sus usos y hasta en sus creencias y el tinte de su especial civilización. El traje del gaucho no es más que una degeneración del traje del árabe y aún vestidos los dos hombres se confunden al primer aspecto. El chiripá, el poncho, la chaqueta, el tirador, el pañuelo en la cabeza y bajo el sombrero, no son más que modificaciones de las piezas del vestido árabe, pero modificaciones ligeras y que no constituyen un traje aparte como el nuestro europeo. El habitante de nuestra campaña no ha creado este traje como vulgarmente se afirma, fundándose en que está indicado por el medio en que vive. Él lo ha recibido de sus mayores que lo crearon precisamente por la razón indicada y lo conserva con la adhesión apasionada que inspiran los hábitos heredados. Y hace bien en conservarlo, porque es

bello, como hacen mal los que predicán su supresión, como *si el hábito hiciera al monje* y como si la civilización estuviese en las tijeras del sastre francés o inglés. Este traje era el que llevaba Avicena y Averroes y el que vistieron kalifas eminentes, y Sófocles y Virgilio cuyos bustos veneramos en nuestros gabinetes y cuyas obras admiramos, jamás conocieron más que la toga y la clámide. Si la América ha de ser y debe ser cosmopolita, ha de ser y debe serlo en todo, levantándose por el sentimiento de la libertad sobre estas vulgaridades y resabios de intolerancia que estrechan y limitan los amplios horizontes de la civilización. Estas parcialidades son disculpables a los pueblos viejos, habituados a las formas de civilización que ellos crearon. Pero nosotros que surgimos a la vida como un producto de toda la humanidad y de los siglos, debemos levantar como pendón la divisa humanitaria de Dido: *Tros Tyriusque mihi nullo discrimine agetur* y entonados por la libertad encerrar en el círculo inmenso de nuestra expansión y de nuestra fusión las creaciones de todas las razas y de todas las civilizaciones, como los romanos encerraban amorosamente en el politeístico panteón y adoraban con igual veneración los dioses y las divinidades de todos los pueblos, sin perder por esto nuestra personalidad, sino haciéndola resaltar, como los mismos romanos imprimían hondamente el estilo de su espíritu y de su genio a las conquistas que incorporaban a su patrimonio.

Y lo que decimos del traje puede decirse de su vida, sus costumbres, sus usos, sus gustos, sus inclinaciones, su genio, su carácter y sus pasiones. Si el gaucho viste como el árabe, se sienta también como el árabe con las piernas cruzadas, en el suelo, come como el árabe con la mano, cortando todos en común rebanadas de la carne del asador o sirviéndose directamente de la olla o fuente que contiene la comida, sea caldo, carbonada, mazamorra o cuajada, postre favorito de los musulimes. El árabe conserva hasta nuestros días, como el gaucho, esta sencillez fraternal de la tribu. El pobre se sienta sobre la manta o el poncho y como en la olla de hierro, el rico se sienta sobre pieles lujosas y come en aljofainas de plata, observando uno y el otro la sobriedad y la frugalidad característica de la simplicidad de las costumbres de nuestro gaucho. Y para que la semejanza sea absoluta en lo que respecta al *tectum, nutritum alque vestitum*, recordaremos que el rancho del paisano argentino es como la casa del aduar musulmán, que obedece al precepto que les impuso Omar, cuando habiendo los habitantes de la ciudad de Kufa pedídale permiso para reconstruir sus casas de caña consumidas por un incendio, les contestó: —“Hacedlas; pero que ninguna tenga más de tres habitaciones ni demasiada altura, que nadie eleve su casa más allá de la justa medida, es decir, el límite entre la prodigalidad y la medianía”. El material que usa el gaucho no es godo, ni romano, es exclusivamente árabe, es la tapia,

tabia, tabiales en árabe, que ellos crearon en la especialidad de su arte constructivo, que elevaron al más alto grado de esplendor y belleza o que probablemente importaron en sus correrías victoriosas por la Siria y la Persia.

Por mayor que sea la indolencia en que haya caído el gaucho, carecerá de árboles o de huerto su hogar, pero no carecerá del pozo que es la cisterna para las frecuentes abluciones, alta necesidad de sus costumbres que se nota especialmente entre los pueblos paraguayos y correntinos y que no es ciertamente de origen indio. Y así como no carecerá de la cisterna, no carecerá de la guitarra, por mayor que sea su pobreza. Cuando Zirial vino del Iraq a España, precedido de su inmensa reputación, Abderramán II salió de Córdoba para recibir al artista, le colmó de regalos, lo sentó diariamente a su mesa y le señaló una crecida pensión. Lo mismo nuestro gaucho, si algún payador o Santos Vega se apea junto a su humilde rancho, lo recibe con todo el lujo de su pobreza y le entrega más de lo que tiene pues le entrega hasta su corazón.

Puede recorrerse todo el círculo de la existencia del gaucho y en todas sus manifestaciones, y se verá cada vez resaltar más vivamente esta semejanza. Todo en el gaucho es oriental y árabe: su casa, su alimento, su traje, sus pasiones, sus vicios y virtudes y aún sus creencias. Y más que en sus bailes peculiares —el pericón, el gato y el malambo, sombras de origen asiático; más que en el enjaezado de su caballo con pretales, testeras y baticolas, más que en el finísimo trenzado de su apero, excelencia en el trabajo artístico del cuero que aún conservan, como herencia, los cordobeses de aquende y allende el océano, y por último, más que en sus juntas y torneos de sortijas, cañas y carreras y sus caballerescos retos, marcando la temible raya con la punta del puñal en el suelo—palpitan las manifestaciones de su genio en las exteriorizaciones morales de su vida y en las proyecciones luminosas de su espíritu que dan a su existencia cierto embeleso de pureza, de heroísmo y de hidalguía.

El gaucho es eminentemente platónico en sus amores y fiel a ellos hasta la muerte. Parece que viniese directamente de la tribu de los Usra, la tribu de los amores. Preguntado un beduino de dónde era contestó *de la tribu de los que mueren amando*. “Por Alah, —dijo una muchacha presente— esa es la tribu de los Benu Usra”. La delicadez, ternura y pureza de los amores de Moreira es la expresión genuina del sentimiento casto y elevado del paisano. El escritor ha sido fiel y verídico en su relato. Nuestro gaucho puede decir de sus autores lo que la literatura beduina cuenta de los amores del poeta Duscemil, de la tribu de los Usra. Enamorado el poeta de Boteina sufría, llorando en el desierto, el infortunio de no ser admitido por la familia de su amada. Solo la veía secretamente bajo una palmera,

sin abusar de su amor. Juró moribundo que jamás su había atrevido a otra cosa, que a estrechar la mano de su amada contra su pecho en aquella bella soledad. Al morir encargó a un amigo que entregase sus vestidos a Boteina. Esta los recibió con semblante tan *descolorido como el de la pálida luna*, y se maltrató el rostro, llorando y entonando fúnebres canciones. Cayó después desmayada y no volvió a entonar dulces cantares.

Parecerá extraño señalar, a estas escenas de amor y de dulzura, árabe filiación, dadas las ideas que se tienen sobre la suerte de las mujeres entre los musulmanes. Pero esta extrañeza carece de fundamento. El árabe es eminentemente apasionado, ama a la mujer como la amaba Adam y sus amores y sus celos van hasta el frenesí, hasta el delirio. Él no conoce las tibiezas y los amores de conveniencia de las otras razas; su amor como su sangre quema y como su fantasía sublima. Las poesías árabes están llenas de este erotismo ideal y el poeta Marzubani se expresa así en uno de sus cantos:—“Separado de Leila, ansío la vista de su figura, persuadido que la llama que consume mi pecho se calmará al instante, pero las mujeres de la tribu me contestan: Si esperáis contemplar los encantos de Leila, moriréis de la eterna enfermedad de esperanza. ¿Cómo queréis ver a Leila mientras que los ojos que ponéis en otras mujeres no estén purificados por las lágrimas? ¿Cómo pretendéis el eco de su voz, mientras en vuestros oídos resuenan voces extrañas? ¡Oh, Leila! tú eres demasiado noble para ser vista, solamente puede contemplarte el que te se humille sumiso y esclavo”.

El gaucho como el árabe pone junto al amor de su amada, el amor de su caballo, y él puede aplicarse a sí mismo estos versos de Khallikan:—Para tus caballos, las colinas son llanuras y las rocas huyen, cuando corren a porfía son iguales; lo cual se sabe, no por la vista que jamás pudo seguirlos. Todo lo que el rayo sabe de ellos es que los llevaba sobre sus alas y que corrían como el pensamiento”.

Y cuando acosado por su destino el gaucho, o empujado por las adversidades de su país o de su época se elevó a caudillo, muchas veces ha debido repetir, como propia inspiración, los versos que Okailida escribía en las alboradas sobre las murallas de los castillos que destruía: —“Mío es el caballo impaciente, el que en la carrera alcanza cuanto quiere; mía es la espada que despide ondulantes relámpagos; mía la dura lanza cuya punta parece que ha sido aguzada por la muerte”.

Pero donde los perfiles morales de su raza más se acentúan, es en la exteriorización de sus íntimos afectos y de sus ideas que constituyen una filosofía propia y especial con la que viene a la vida por herencia, transmitida de padres a hijos, como el caudal o patrimonio de la civilización del desierto.

Su música y sus cantares son gemidos del alma, lirismo elegíaco que puebla la vida de armonías dolorosas como plañidos y de fantasías vagorosas y etéreas como las visiones lúcidas de las místicas contemplaciones. Los poemas que el bardo agreste canta al compás de su dulce y doliente guitarra, es la *kasida* árabe, crónicas, romances o canciones rimadas, dulces y heroicas, que celebran los recuerdos de su afanosa vida con aquel inimitable acento del fondo del alma que aparece en todas las composiciones de la literatura oriental, salpicadas siempre de populares detalles que dan a la tradición su misterioso encanto. Y así como sus cantares y su música es elegíaca y triste e impregnada de amargura como la expresión de una alma que vive del ideal y va tras del ideal, así todos sus pensamientos y todas sus ideas están dotadas de un tinte de severidad y de altivez que acusa marcada independencia y vigor en la inteligencia que los concibe y los crea. La poesía amorosa y fantástica del gaucho es la manifestación de su carácter observador y reflexivo. La frase mágica: *Dios es uno*—que levantó las tribus de la Siria y de la Arabia en un solo pensamiento, es el dogma del gaucho, sin más templo que el horizonte libre y puro del desierto, tiene sellado en su cerebro, sin reconocer nada más adorable por debajo del infinito, habiendo solo contribuido el catolicismo durante siglos a avivar más y más este sentimiento que le viene con la sangre y no habiendo alcanzado a imponer a su teología y teodicea sencillas la adoración a las jerarquías varias de escogidos del Señor que la Iglesia consagra. Y este sentimiento es tan profundo en él, lo absorbe tanto, que esta fuerte visión del infinito, esta vida consustancial con él, le inspira ese marcado desprecio, que le es propio, a lo encantos de la tierra y a las dolorosas angustias de la suerte, sin tener en vista como el árabe una dicha celestial de inefable contento y felicidad amorosa. Los creyentes musulmanes tienen el paraíso donde irán a gozar de eterna bienaventuranza, sentados sobre verdes praderas en almohadones recamados de oro. Allí reposarán bajo los árboles frondosos y los lotos sin espinas, al borde de murmurantes arroyos, donde no sentirán calor ni frío. Una fresca sombra los cubrirá y los frutos caerán sobre ellos desde las ramas. Estarán vestidos con ropas de seda verde, bordadas de oro y adornadas con brazaletes de plata. Mancebos inmortales les escanciarán en vasos de cristal un vino que hace perlas y que no turba la razón y vírgenes cariñosas, de grandes y negros ojos, serán su recompensa. —El gaucho no sueña con esta beatitud inefable, su elevación moral no es debida a ningún incentivo. Se alza sobre la vida, como el estoico, por un amor casi instintivo y desinteresado a lo bueno y a lo bello, amando como santa Teresa lo justo y lo noble, por sí misma y no por el infierno que no teme, ni por el cielo que no conoce.

La igualdad, la sencillez, la humildad, son virtudes características del gaucho, como si llevase sobre su corazón esta cura del Corán: “Nada de arrogancia pagana, nada de orgullo fundado en los antepasados; todos los hombres son hijos de Adam y formados del polvo. El objeto final de nuestra existencia es una sociedad fraternal”. Lo mismo puede decirse de la caridad y la pobreza, virtudes evangélicas, también proclamadas en el Corán, pues como Jesús, Mahoma dijo a Belal el avaro:—“Gobiérnate de modo que llegues pobre a la casa de Dios, porque en ella los pobres ocupan el primer lugar”.

La simplicidad y democracia del gaucho es proverbial, espíritu republicano heredado de las tribus israelitas, pues cuéntase que Omar escribió al emir El-Aci: —“He sabido que te sirves de una tribu para levantar tu cabeza por encima de los musulimes ¿No te basta ir delante de ellos? Rómpela, yo te lo mando”.

Interminable fuera agotar esta tesis. Las cosas, los hechos y los accidentes de relación que constatan el origen se ofrecen por doquiera. La semejanza es tan viva que basta la más ligera atención para aperebirla. Ella nos sigue como la sombra sigue al cuerpo y va estampada hasta en la etiqueta —Albarracín, Aberistain, Almonacid, Alcobendas, Nazar, Vélez, Mitre y miles y miles de otros nombres son nombres árabes. Gutiérrez sin darse la explicación, se maravilla de la inteligencia, del despojo y de la bella moral de nuestro gaucho. Hemos entrado en esos estudios, para dar una explicación del hecho verídico, constatado por el escritor, y para desautorizar una propaganda, aunque ingenua, equivocada e inconveniente. Hoy, dados los altos progresos de la razón sería menguado y odioso reproducir las antipatías de raza, los odios y las persecuciones de los Felipes, y sería absurdo señalar a la extinción, a la desaparición una raza cuyos padres representaron en su día la civilización del mundo. —Pero además de odioso y de absurdo sería impolítico. Esa raza, buena o mala, forma el núcleo nacional de nuestra población, y como no somos una colonia sino una nación, y como no somos una nacionalidad heterogénea, como la Rusia, es de ella que debemos arrancar nuestro crecimiento y sobre ella levantar nuestra grandeza. Y a fe que el cimiento es bueno, es de cal y canto. Esta raza ha hecho ya grandes cosas en unas pocas centurias y ha desplegado una energía que impone respeto, luchando heroicamente con la adversidad de su destino. Ella ofrece en los fastos de su breve existencia páginas sobradas a ilustrar su memoria y ha creado personalidades nuevas que pueden levantarse en el panteón de la inmortalidad como modelos perfectos y como creaciones de una originalidad y belleza de nuevo cuño.

Gutiérrez al contar la vida íntima y social del pueblo argentino, verdaderamente criollo, pone mano a una obra de alto interés nacional, despertando en las jóvenes

generaciones el recuerdo de sus patrios orígenes y deteniendo la atención del pensador sobre esa altiva raza que ha dado en lo moderno personalidades tan altas y tan bellas como Mitre y Sarmiento.

Podríamos entrar a tratar aquí y a propósito de estos libros el tema aún no abordado sobre la existencia entre nosotros de una literatura nacional, y contestar de paso las erradas afirmaciones de Alcalá Galiano. Pero esto será materia de otros estudios. Al presente concluiremos este largo artículo, haciendo notar que Gutiérrez viene representando la literatura popular, democrática, que se dirige a las masas indoctas, tan necesaria y conveniente como la literatura clásica, erudita, que se dirige a la aristocracia de la inteligencia.

La primera es la escuela elemental de la nación, la segunda es la universidad de la nación. La primera inicia a la sociedad en los primeros rudimentos, la educa, la civiliza; la segunda la conduce a cimas del arte de la ciencia, le desvela mundos de ella ignorados y la empuja tras nuevos y más hermosos ideales. Ambas a dos se complementan y se presuponen. Sin la primera, la segunda sería imposible, y sin esta, aquella no tendría valor. Ambas a dos representan las gradaciones de la sociedad y responden a esta diversidad de exigencias y necesidades sociales. El poema es el coronamiento del saber y de la cultura social; el romancero, el cancionero, es la base rudimentaria de un arte que nace, de una civilización que se forma, así como la crónica es la lectura del pueblo, en tanto que la historia filosófica es la fuente de inspiración del político, del estadista, del poeta y del sabio.

Una superioridad de primacía tiene la literatura ligera, espontánea y plebeya, y es que ella crece y se desarrolla con la nación, es su más fiel espejo y el barómetro más exacto de su civilización ascendente. Ella constituye los ensayos, los bosquejos, los embriones de los esfuerzos de la inteligencia nacional que se desarrolla y se forma por medio de estos tanteos. Ella da la materia prima, la inspiración, el colorido y el sentimiento, y es por tal razón la fuente creadora de la patria cultura.

Estas obras llenas de novedad por su originalidad, que arrancan su argumento de los hechos, las aspiraciones, los ideales, los vicios y las virtudes patrias, preparan la brillante literatura nacional del porvenir. No es poca gloria, pues, ser uno de sus representantes anticipados y haber concurrido con propio capital al lustre y al esplendor futuros de las letras de su país.

Federico Tobal

Texto correspondiente al capítulo 5

Juan B. Alberdi

Dedicatoria

Habiendo vuelto a reinar en el mundo de las letras, la antigua costumbre de elegir un padrino para cualquiera producción intelectual, el autor de las páginas que siguen cumple con el grato deber de colocarlas bajo el patronazgo del amigo más constante y abnegado que haya hasta ahora encontrado en su camino.

Al ofrecerle su humilde trabajo, quiere recordar que a la sombra de ese numen protector, halló siempre la paz, la fuerza y la pronta curación de sus heridas. Allí como en una fuente inagotable, bebió después de las fatigas diarias, la onda saludable que refresca y reanima, el cordial cuya secreta virtud presta al alma humana el temple necesario para combatir el desaliento, la injusticia, la soledad y la tristeza –todas esas enfermedades morales que entorpecen o enervan al individuo, haciendo con él un parásito o un misántropo.

El autor de este folleto lo dedica, pues, a su mejor amigo: AL ESTUDIO solitario y desinteresado.

Tucumán, noviembre 20 de 1874

P. C.

INTRODUCCIÓN

Un estudio concienzudo e imparcial teniendo por objeto a este brillante publicista argentino, no necesitaría, para despertar interés, el incentivo poderoso que las circunstancias suelen prestar a los temas más banales. El que tuvo casi siempre entre otros méritos, el de la oportunidad, tiene el privilegio feliz de no dejar a nadie indiferente cuando se trata de discutir sus obras o su individualidad.

Todas sus producciones causan sensación; puede decirse que encierran *fermento*, llegando así a causar en el público que lee, una impresión ya de entusiasmo, ya de cólera, que divide desde luego a los lectores en dos campos enemigos que se envían mutuamente los aplausos y los silbidos.

³³¹ Extraído de *La Razón*, 27, 29 de noviembre, 2, 6 y 13 de diciembre de 1874.

De ahí resulta que Alberdi no haya tenido hasta ahora sino panegiristas o detractores, pero nunca a un juez desapasionado. Su palabra vibrante, acerba, punzante como un dardo, dirigida a un gripo mal definido del pueblo argentino, se ha desviado no pocas veces del blanco apuntado por el autor, yendo a herir a más de un noble pecho inocente.

El destierro es una tribuna; el estilo del escritor goza desde allí de todas las inmunidades del orador político; la barra puede aplaudirlo o silbarlo, pero no le impide³³² concluir. El escritor proscrito esfuerza la voz hasta el grito; su energía se convierte fácilmente en vehemencia y su crítica en injuria –sin duda para combatir el efecto desfavorable de la inmensa distancia que recorrer.

Algunas páginas de los últimos folletos de Alberdi no hubieran podido escribirse en Buenos Aires –así como muchos párrafos de los panfletos de V. Hugo no han podido concebirse sino en Guernesey: tanto el autor francés como el argentino, hubieran suavizado aquellas acusaciones odiosas que llegan casi a ser verdaderas *vías de hecho*. En las contiendas civiles, el combatiente que ametralla desde lejos a su adversario–retrocedería si debiera hundirle el puñal en el pecho, y contemplar el efecto inmediato de su atentado.

Al estudiar, pues, fríamente a uno de los hombres más eminentes de la actual sociedad argentina, tendré que tomar en cuenta el estado particular en que escribié muchos pasajes de sus obras; pasajes que disminuyen notablemente la autoridad de su palabra y desvirtúan en parte sus juicios más elevados. Trataré de separar en el crisol de la equidad, el oro puro de la liga, el talento real de lo que Ste. Beuve ha llamado enérgicamente “las iniquidades de la polémica”.

He dicho que la personalidad literaria de Alberdi no necesita del auxilio de las circunstancias para interesar, lo mismo que un steamer no precisa esperar el viento favorable para recorrer su camino; pero he aquí que desgraciadamente las circunstancias vienen a proporcionar una nueva vida a sus más virulentos panfletos. Alberdi tiene una segunda *actualidad*, desde que los acontecimientos nos obligan a revisar el valor práctico de muchas acusaciones suyas y siniestras profecías.

El polemista no ha errado en todos sus vaticinios; los temores que para lo futuro le inspiraban el Brasil y nuestros *abrasilerados*, se han comunicado a la gran mayoría del pueblo argentino. Hemos estado a punto de comer por la fuerza los frutos amargos de una

³³² En rigor, se lee “impedir”.

semilla de maldición. Y si el buen sentido de la Nación ha rechazado el fatal presente, no ha sido porque faltasen manos argentinas que lo brindaban a porfía.

Entre los literatos, esos pescadores de verdades, según la imagen evangélica, el rol del polemista sincero es bastante parecido al de esos pescadores auxiliares que llevan la misión de batir y agitar las aguas mientras sus compañeros arrojan la red. Aquellos son útiles, y si se quiere, indispensables –, pero, en resumidas cuentas, ellos no son los que sacan el pescado... A Alberdi particularmente, se aplicaría esta comparación. Él ha luchado durante veinte años, ha perseguido a los enemigos de su patria o de su causa; ha puesto en circulación muchas verdades y no menos sofismas; ha combatido encarnizadamente a un gran ciudadano argentino –lo que es una desgracia; ha visto sentarse en su hogar el ostracismo inmerecido –lo que es una gloria;– pero en nombre de la justicia, confesemos que esas manos abiertas que desde la Europa tiende hacia las riberas natales, están puras y no hubieran consentido jamás en fraguar para su patria la espada criminal de la rebelión.

No pretendo hacer un examen crítico de todas las obras salidas de una pluma tan fecunda: a más de que para juzgar muchas de ellas me falta absolutamente la competencia, tendría que salir del método que he adoptado para los estudios análogos que anteriormente publiqué sobre algunas celebridades argentinas, y en particular sobre Sarmiento. Ese método consiste en desprender de una obra caracterizada, la fisonomía moral de su autor, como se despeja la incógnita de una ecuación algebraica. Para concluir un retrato literario, estando ausente el modelo vivo, se puede proceder como lo haría un pintor, si en vez de presentarle el mismo modelo, se le trajera a los hijos del sujeto que hubiera de retratar. El artista averiguaría cuál de los hijos tiene más punto de semejanza con su padre y entonces se concretaría a estudiar esa fisonomía en sus rasgos más característicos, descuidando a las de sus hermanos.

Las obras de un escritor constituyen su prole intelectual. Por abstractas e impersonales que ellas sean, tened por seguro, que existe una en que el hombre todo se ha encerrado con sus pasiones, sus hábitos morales y sus tendencias: esta obra es entonces la más preciosa de todas bajo el punto de vista de la apreciación exacta de su autor. Reunido en torno de ella los accidentes notables de la existencia, del carácter y de la educación – y ya tendréis elevado el andamio necesario para la construcción de vuestro edificio.

Alberdi es ante todo un combatiente; su temperamento es el del polemista; como sus abuelos literarios, Swift, Voltaire y Courier, –destruye mucho mejor de lo que edifica. Es un formidable ariete.

Pero, su forma desaliñada y su estilo suelto lo colocan muy debajo de aquellos ilustres maestros que pulen y adornan el dardo antes de lanzarlo al enemigo.

Tomo por base principal de mi trabajo la serie de folletos políticos publicados en París por el Sr. Alberdi desde el año 65 hasta la fecha –incluyendo sus recientes “Cartas de un ausente”, pero sin prohibirme algunas excursiones rápidas a sus obras anteriores, siempre que me parezcan útiles para el logro de mi designio.

Además se ha publicado últimamente en Buenos Aires una biografía de Juan B. Alberdi, conteniendo extractos de aquellas obras suyas que ya no existen en librería; de dicha compilación sin carácter literario, tomaré algunos datos indispensables para completar los que he podido recoger aquí.

I

Es hijo de esta hermosa Provincia que ha sido teatro de los actos más augustos y fecundos de la Independencia argentina, y causa inocente de tantas declamaciones pseudo-poéticas.

Hay coincidencias remarcables: Alberdi nació el año 10 y Rosas, el 93 –y tanto el primero como el segundo han sido bastante fieles a los auspicios de su alborada.

Más tarde, cuando volviera, a los veinte y cuatro años de edad, a recorrer esta escena de sus primeras impresiones y juegos infantiles, apuntaba en su “Memoria descriptiva sobre Tucumán”, el contraste ofrecido por el estado actual de la Ciudadela y alrededores, con lo que fuera en otro tiempo. Este contraste doloroso no nacía tan solamente de la melancolía que se apodera del alma, cuando el hombre, ya probado y herido por la vida, torna a contemplar con la mirada y la memoria el teatro de tantas bellas horas desvanecidas –también él podía asemejar su suerte a la de su contemporánea, la libertad argentina: ya no mecía Belgrano, con su mano intrépida y leal, la cuna de la Virgen naciente: para el hombre como para la patria, los años de trabajos y sufrimientos habían sucedido a los puros entusiasmos de la aurora.

Era la época lúgubre en que Quiroga, Rosas y López iban a poner su bota de potro en la garganta de la República.

Alberdi es hijo de D^a. Josefa Araoz, tucumana, y de D. Salvador Alberdi, comerciante español. Este se pronunció contra España desde el principio de la guerra emancipadora. Nadie puede, hoy, lanzar un vituperio, quizá injusto, contra la actitud asumida entonces por aquel hijo de la metrópoli. Lo único que se puede avanzar respecto

de tan delicado asunto, es una impresión personal, y manifiesto aquí la mía: siendo yo argentino e hijo de español, en aquellas circunstancias solemnes, preferiría que mi padre se hubiera afiliado en la conspiración de D. Martín Alzaga que se propuso ahogar la libertad en su cuna –y no que hubiérase unido con Belgrano y tomado las armas contra su país.

En tiempo de guerra, ya sea esta justa o inicua, la patria siempre tiene razón.

Mi convicción es que el derecho de discutir la oportunidad de una guerra nacional, que es si se quiere un deber, expira junto con el primer cañonazo disparado por el enemigo.

Si me he detenido en este incidente olvidado, es porque saben todos mis lectores que la acusación de traidor a la patria ha sido frecuentemente lanzada a Alberdi; y si bien la rechazo en su parte más odiosa e infamante, no puede negarse que haya habido lugar a formularla. La traición hereditaria es una corriente que arrastra al hombre a pesar suyo; y la mejor herencia que legue el padre a su hijo, es el cuadro grabado en su memoria de una existencia de honor y probidad, que es a la vez un programa y un ejemplo. *Delicta majorum...* decía Horacio hace dos mil años.

Alberdi se educó en Buenos Aires, pues fue uno de los seis jóvenes que de cada Provincia se mandaba allí para gozar las becas instituidas por el ilustre Rivadavia, al plantear la educación nacional, bajo la administración del general Rodríguez.

Prosiguió sus estudios con bastante irregularidad. Al mismo tiempo que frecuentaba la Universidad, no dejaba de cultivar sus notables disposiciones por las artes –y en particular la música. Sus contemporáneos recuerdan de él algunas composiciones musicales que demuestran gusto y originalidad; y su primer escrito, a los veintidós años, es una disertación estética que lleva este título un poco singular *El Espíritu de la música, a la capacidad de todo el mundo*.

Dado el estado de civilización embrionaria de la época, y los cortos años del autor, este opúsculo es ya una revelación. En los fragmentos que tengo a la vista, encuentro pensamientos, rapidez, sino precisión en el estilo algo incorrecto; y esparcido sobre el conjunto, como un brillante polvo de oro– resplandece aún ese entusiasmo, esa indecible frescura de la primera florescencia. Campean allí la fantasía y la exageración; hay profusión y exuberancia de imágenes; mezcla un poco los maestros patricios y plebeyos, y hace que se codeen en la misma mesa convidados un tanto desiguales: “Parte, vuela a París a escuchar las obras jefes de Beethoven, Mozart y Rossini. Si tus ojos se inundan de lágrimas, si sientes palpitar tu corazón, si se *ampara* (apodera, en francés, *s’empare*)

de tu cuerpo un dulce sentimiento, si etc...; sin trepidar tomo y trabajo el *Metastasio*. Su genio encenderá el tuyo y crearás a su ejemplo; muy breve otros ojos restituirán las lágrimas que aquellos maestros te hicieron *vertir* (sic)³³³.” Sin duda alguna, eso se llama escribir *á la diable*; en esos cinco renglones, hay dos barbarismos, lo que es mucho, aun en Buenos Aires; y sorprende no poco ver a un músico que al tratar de cosas de su profesión, parece ignorar que Metastasio es un poeta y no un compositor. Probablemente oiría hablar de las óperas de Metastasio –y se figuró que eran particiones, cuando son poemas; librettos. Eso me hace presumir que tampoco conocía muy de cerca a Beethoven y Mozart.

No señalo estos errores de la primera hora para levantar chicanas, sino para poner en evidencia esos síntomas que se manifestarán en toda la carrera literaria de Alberdi hasta en sus mejores obras.

Su reciente biógrafo, Sr. Pelliza (?)³³⁴ ante esta producción juvenil, cierra devotamente los ojos y junta las manos, exclamando en un estilo imposible: “En los pueblos meridionales *existe una especie de segunda naturaleza* que los conduce a amar apasionadamente la música. *Consecuente con esa propensión* la Provincia de Tucumán es tal vez la más filarmónica de la República”. Creo efectivamente que hay muchos planos en Tucumán, reservo para días mejores la expresión del entusiasmo que en general me inspiran; pero ya que estamos sacando conclusiones para definir exactamente el talento de un escritor, notemos también esa propensión, no menos *meridional*, que consiste en querer hablar de las cosas que menos se sabe, adquirir superficialidad aunque se pierda solidez, y preferir cien veces una ancha sortija de *doublé* a un simple anillito de oro puro.

Treinta años después de función de estreno, encontraremos a Alberdi singularmente reformado y mejorado, como escritor. Merced a la lectura asidua de Montesquieu y al roce continuo de las ilustraciones parisienses; merced también al desarrollo progresivo de su brillante talento, su estilo habrá adquirido una flexibilidad, ligereza y fluidez sin rivales entre los modernos escritores sud-americanos. Los galicismos que abundan en su frase revelan la escuela a que pertenece, pues sus defectos literarios parten de la misma fuente que sus relevantes cualidades. Ha abandonado el periodo clásico español, por la frase ágil, corta y suelta que también han adoptado Selgas y Alarcón. Es el estilo polémico por excelencia; porque el polemista es un combatiente,

³³³ La aclaración entre paréntesis pertenece a Groussac.

³³⁴ El signo de interrogación entre paréntesis pertenece a Groussac

y el ideal del que combate es alcanzar la mayor ligereza posible y ofrecer la menor superficie al enemigo.

El estilo actual de Alberdi es el de la sociedad en que vive: allí donde la divisa del escritor es: “Escribir como se habla” donde nadie se atrevería a perorar en su salón durante cinco minutos, porque los oyentes empezarían a sacar sus relojes; donde la conversación se llama *causerie*, y es un torneo de chispa y de *esprit* en media voz; donde nadie refiere cuentos al caso y recita refranes impunemente –donde por fin, la ironía es diosa y Voltaire es su profeta.

II³³⁵

Cuando Alberdi volvió a Tucumán, en 1831 gobernaba la provincia el general Heredia, cuya trágica muerte ocurrida en los bosques de San Pablo es una de tantas leyendas sangrientas conservadas de aquellos tiempos aciagos.

En la historia de Tucumán bajo el régimen de los caudillos, es digno de notarse que ningún hijo de esta tierra ha llevado al mando supremo e ilimitado instintos feroces de crueldad. Desde Heredia, si es el primero, hasta Gutiérrez si es el último (lo que ignoro) todos nuestros gobernantes de hecho, nuestros “tiranos” han sido benignos, más ambiciosos que sanguinarios –y sin la venida de Quiroga y Oribe, pudiera decirse con justicia que el terrorismo como lo practicaban Rosas, López, y ese jabalí de Ibarra que ha hecho escuela, no ha sido conocido en Tucumán.

Alberdi tuvo relaciones cordiales con el Gobernador, debido al puesto de consejero que ocupaba su hermano Felipe. Heredia, hombre sencillo e inculto, escuchaba con admiración ingenua la conversación chispeante y entusiasta de ese publicista de veinte años.

Una tarde, en una especie de banquete ocasionado por un triunfo obtenido por el general sobre algunos revoltosos, cuyos cabecillas prisioneros esperaban la muerte, el joven Alberdi “se levanta, toma una copa y con voz entera y varonil, dirigiéndose al general dijo: Señor general, por los que nos dieron [*sic*] patria y libertad en este lugar, pido a V. la vida de lo[s] prisioneros”³³⁶. La gracia fue concedida. He aquí una acción que

³³⁵ En la entrega del 2 de diciembre de 1874 de *La Razón* se lee “III”; se trata de una errata. Es en la entrega del 6 de diciembre, nuevamente subtitulada “III”, la que corresponde verdaderamente a la tercera parte del ensayo.

³³⁶ Biografía, por Pelliza. [Nota del autor].

debiera enseñar la indulgencia a los detractores de Alberdi. Un acto de nobleza y generosidad espontánea que podía ser peligroso, pesa más en la balanza que todas las imprudencias de pluma a que más tarde lo pudieron llevar su debilidad humana y su despecho.

Durante su corta permanencia en Tucumán, visitó los puntos más pintorescos de sus alrededores y los datos recogidos le sirvieron para su “Descripción”.

Detengámonos un instante ante esta faz del talento de Alberdi.

Si se lo compara con los admirables *paisajistas* modernos, desde Bernardin hasta Jorge Isaac, que ha escrito jugando la mejor novela sudamericana la inferioridad de Alberdi es manifiesta. Aquellos maestros nos han acostumbrado a tanta sencillez unida a tanta exactitud que todos los fuegos artificiales de los retóricos nos dejan frío. Además, a Alberdi, como a Sarmiento, Quintana etc., le falta el instrumento maravilloso del estilo. No tiene esa facultad divina de crear expresiones que hagan imagen; le falta el talismán que evoca a los seres inanimados y los hace pasar llenos de vida y colorido ante el lector arrebatado.

La pluma de un gran escritor es el equivalente de la más rica paleta. Existe la armonía de las palabras encadenadas, como la armonía de los colores. Las Musas son hermanas.

Seguid al joven Chateaubriand recorriendo las selvas de la Florida, no más bellas y primitivas, por cierto que las que pudo Alberdi contemplar.

Este es un estudio literario sin preocupación extraña a mi objeto. No coloco a Alberdi al lado de Chateaubriand para hacer resaltar la desproporción. Alberdi es un *paisajista* de afición: su gloria está en el extremo opuesto del campo literario; lo sabré indicar cuando lleguemos allí. Pero como sucede que el país más hermoso del mundo no ha in[s]pirado aún a un verdadero escritor, quiero presentar a la juventud de [sic] lo que se llama un gran poeta de la naturaleza. Cometo la profanación de traducir a Chateaubriand a pesar de estar convencido que el ritmo, la esencia misma de la belleza se va a evaporar.

“Tal es la escena en la ribera occidental; mas cambia de repente en la opuesta orilla, formando un admirable contraste. Suspendidos sobre el curso de las ondas, agrupados sobre las rocas y las montañas, dispersos en los valles, árboles de todas formas, de todos colores y perfumes, se entrelazan, crecen juntos, suben en los aires hasta alturas que cansan la mirada. Las viñas silvestres, los bignonias, los coloquintos se entremezclan al pie de esos árboles, escalan sus

ramitas, trepan hasta el extremo de las ramas mayores³³⁷, y se arrojan del érable³³⁸ al tulipero, del tulipero al alceo, formando mil grutas, mil bóvedas, mil pórticos. A veces extraviadas de árbol en árbol, esas lianas atraviesan brazos de ríos, sobre los que echan puentes y arcos de flores: entonces las cadenas de follaje, las pomas de oro, los racimos purpurinos, todo pende en festones sobre las ondas. Del seno de esas embalsamadas espesuras, la soberbia magnolia levanta su cono inmóvil: con sus rosas blancas sobrepuestas, domina todos aquellos entoldados, y no tiene más rival que la palmera, que hamaca ligeramente a su lado sus abanicos de verdura... etc. etc.”

Eso es describir!

Inútil es repetir que en la traducción desaparece la armonía perfecta del original. ¿Cómo expresar, por ejemplo, el efecto que produce una frase como la siguiente, en que cada palabra está unida con las vecinas como las piedras engastadas de un mosaico?

“*Le Génie des airs secouait sa chevelure bleue, embaumée de la senteur des pins, et l'on respirait la faible odeur d'ambre qu'exhalaient les crocodiles couchés sus les tamarins des fleuves*”.

En esta frase todo está medido, calculado, la sucesión de las consonantes, el número de sílabas y la combinación de las vocales variadas. No hay regla que indique por qué Chateaubriand no hubiera puesto *agitait* en vez de *secouait* y *odeur* en lugar de *senteur*. Eso se siente instintivamente. ¿Por qué habéis puesto eso? preguntábase a Haydn —No sé; me pareció bien.

¡Sutilezas! ¡Puerilidades! exclamarán los *filisteos*.

Pero de eso se compone la gloria eterna de los grandes artistas. No hay detalle despreciable en la *Eneida*. Cuando lugués [*sic*] pintaba a la duquesa de Xr. no le era indiferente que ella llevara una sortija con piedra de esmeralda o de rubí.

Volviendo ahora a nuestro autor, es justo decir que si bien no llevan sus pinturas el sello de la belleza duradera, quedan sin embargo muy arriba de las descripciones banales y pretenciosas —al par que fantásticas— que de Tucumán han publicado algunos escritores nacionales y extranjeros, desde Sarmiento hasta Navarro Viola. Alberdi ha visto de cerca lo que describe; tiene el rasgo simple y exacto, cuando se olvida un poco a sus autores favoritos. Su “Bosque” y su “Crepúsculo” son posibles, y hasta dan algún reflejo de la impresión de los objetos. Pero no experimenta la honda emoción de los iniciados. No ha cortado e[ll] ramo de oro mágico de los campos Elíseos.

³³⁷ En el texto la palabra *rama* no se halla repetida: hay *branche* y *rameau*. [Nota del autor].

³³⁸ Groussac deja el término original; en este caso no propone una traducción.

Los que vinieron después, ni lo cortaron ni lo vieron. Ellos que iban al bosque de naranjos o a la quebrada de Lules en un carruaje lleno de Champagne, no veían sino árboles –y sabido es que los árboles impiden ver el bosque. Ignoraban que la Diosa de la selva es una virgen, que no deja levantar su velo sino por un amante. No han cruzado de día y noche, en verano y en invierno las religiosas bóvedas silvestres; no han visto a la natura[l]eza ya risueña, ya llorosa, siempre seduc[t]ora; no se han tendido a la sombra, en el césped, despidiendo hasta el baqueano como un importuno, para escuchar, solos y extáticos las voces del silencio, la respiración de los follajes y el canto lejano e interrumpido de las aves ocultas.

III

Algunas personas ilustradas y conocedoras de las cosas de su país, me han hecho notar dos errores importantes de que adolece mi último artículo. Error de hecho, el primero, y de apreciación el segundo. Es justo decir que ambos son la consecuencia de la indiferencia con que se mira aquí todo trabajo intelectual que se aparta un tanto de las habladurías políticas.

Creo que en cualquiera otra parte, si un escritor de conciencia e imparcialidad se propusiera publicar un *estudio* serio sobre el ciudadano más eminente de la localidad, todos los contemporáneos, parientes y amigos del ilustre causante, se apresurarían a facilitar al primero los datos necesarios para un trabajo que redundaría, en resumen, en provecho de aquella gloria local.

En Tucumán las cosas se hacen de otro modo.

He anunciado a muchos amigos mi propósito de ofrecer al público un retrato de Alberdi, he pedido se me facilitara datos sobre su existencia y los opúsculos que no se hallan en circulación –y el resultado es que tengo forzosamente que dirigirme a un Sr. Pelliza para los grandes rasgos de la vida de Alberdi. Exceptuando a cuatro o cinco amigos que me han dicho lo que sabían sobre [...] ³³⁹ [int]eresante asunto, me veo reducido [...] única fuente una “biogra– [...] sada y peor escrita, [...] extraviarme [...]is pasos.

Los [...] en que he incurrido son los siguientes: El general Heredia que, según el precitado biógrafo, “se reía largamente de las controversias” de los hermanos Alberdi, no era un hombre inculto. Había estudiado en Córdoba, y con bastante distinción según se

³³⁹ Pérdida de un término (acaso “tan”). La rotura de la copia conservada hizo que se perdieran (partes de) algunas palabras.

me cuenta. En el período histórico de su vida en que dirigió los destinos de Tucumán, podía aparecer vulgarizado a veces por frecuentes excesos de bebida; pero debajo de esa corteza cada día más espesa, de esa capa de barbarie que iba cubriendo poco a poco la primitiva finura, era posible encontrar siempre al hombre de estudio y de educación.

Era un hombre herrumbrado; la superficie podía aparecer ruda y áspera, pero el metal interior permanecía siempre brillante y flexible.

En cuanto al error de hecho, consiste en haber dicho que el banquete en que pidió Alberdi la vida de los prisioneros, había sido ocasionado por aquella captura. Resulta de las averiguaciones que he hecho cerca de varias personas, que aquella reunión tuvo lugar el 9 de Julio, siendo de consiguiente promovida por la causa tradicional, por el aniversario de la jura de la Independencia.

Después de hacer aquella confesión de mis pecados involuntarios, vuelvo a proseguir mi reseña histórica.

De vuelta a Buenos Aires, compartió Alberdi su tiempo entre los estudios jurídicos y las distracciones musicales. Se nos da a entender que sus prendas personales y “*elegancia poco acostumbrada en el vestido*”³⁴⁰ le valieron los favores que durante la juventud valen más que los honores y la fortuna. Espero en obsequio del héroe y de las heroínas, que en la gloria de sus *succés* no tenían tanta parte el sastre y el peluquero. Es ridículo por demás presentarnos a ese pobre estudiante de veintidós años, que vivía hospedado en la casa del Sr. Cané, como al *dandy* (así se decía entonces) de Buenos Aires. Alberdi era joven, músico, elocuente –debía tener elegancia natural, como todos los argentinos– casi todos; era probablemente bastante poeta para ser un poco *loco* –y esto es suficiente para explicar sus buenas fortunas, porque es sabido que los poetas, los “locos”, se entienden perfectamente con las seductoras hijas de Eva.

Corría a la sazón el año 33.

Los acontecimientos que se precipitaban iban a arrancar al joven estudiante de sus aulas y de sus salones.

Había terminado el primer acto de la sangrienta tragedia compuesta por Rosas. El mismo tirano había bajado el telón porque no se le concedía la suma del poder público, y había ido a conquistar sobre los indios de Nahuel-Mapu fáciles laureles y el título sonoro de “héroe del desierto”. El general Balcarce ocupaba el interinato.

³⁴⁰ Pelliza–Biografía. [Nota del autor].

Pero como prólogo y entrada en escena la primera administración de Rosas era notable y significativa.

A fines del año 32 dejaba en el Tesoro un déficit de diez y seis millones en números redondos.

Es cierto que había organizado el ejército de línea y fundado un parque en Pavón, pero no por eso se había descuidado en los otros departamentos de la administración. Las mejoras introducidas en la instrucción pública, por ejemplo, eran notables.

Había hecho uso de las facultades extraordinarias “según su ciencia y conciencia” como le decía la Sala al conferírseles. Y es justo decir que si la ciencia era nula, la conciencia era elástica y vasta, puesto que se han necesitado veinte [años]³⁴¹ de sangre derrama para llenarla.

Mandó asesinar a Montero por su buen hermano Prudencio, pero ordenó luto por la muerte del rey Jorge IV. Instituyó la mazhorca, pero dio un decreto sobre el modo de sepultar los cadáveres. Sacó de las cárceles públicas doscientos bandidos para formar el núcleo de ejército que debía llevar a las provincias su buen amigo Quiroga, pero reglamentó la policía. Obligó su inmundia Legislatura a que felicitara a Quiroga por las carnicerías de Tucumán, pero decretó que los caballos robados a nombre del estado se llamaran *patrios*. Pidió a López los presos de Córdoba, llevólos a San Nicolás, y los hizo fusilar al son de cajas y música –había entre los reos un niño de trece años: pero prohibió en Buenos Aires el juego del carnaval, por bárbaro! Nombró al Sr. Maza ministro de Justicia (que era como nombrar a Mandrin ministro de Hacienda) pero impuso multa a los carniceros fraudulentos. Cerró el Colegio de la Provincia de Buenos Aires, pero restableció el uso del capirote para los miembros de la Universidad. Suprimió la prensa hostil –es decir, independiente y liberal, pero creó por decreto oficial el distintivo de la cinta punzó.

En el ramo de Instrucción pública ha conseguido fundar una escuela de niñas en San Fernando.

Una administración tan gloriosa merecía perpetuarse; así que, llegada el término del mandato de Rosas, su parlamento *Croupion*, ebrio de entusiasmo, lo reeligió por tres veces sin conseguir vencer la modestia del candidato que renunció *definitivamente* el mando para ponerse a la cabeza de todas las fuerzas y perseguir los indios del Sud... Honest Yago.

³⁴¹ Por la rotura del papel, no se leen las primeras letras de la palabra.

Después de la campaña Rosas poseía trescientas leguas cuadradas de territorio elegido.

El gobierno postizo de Balcarce fue lo que debía de ser. Sus tentativas para constituir la provincia de Buenos Aires sobre una base liberal fueron infructuosas y aun funestas, pues aceleraron la catástrofe. Volvió a la prensa su primitiva independencia para que esta se extraviase en amargas recriminaciones contra la administración pasada; en seguida la Sala de representantes nombró una comisión en su seno con el objeto de presentar un proyecto de constitución. En ella estaba formulado un plan regular de federación, bajo el régimen representativo; y un artículo prohibía expresamente la concesión a ningún gobernante de las fatales facultades extraordinarias.

El efecto de este proyecto de constitución hostil a Rosas no se dejó esperar. D^a. Encarnación de Ezcurra, esposa del caudillo, reunió los federales dispersos, llamó a Quiroga y sus bandidos, y en pocos días el partido del orden, con Balcarce a su cabeza, no tuvo otra alternativa que la muerte o la proscripción.

Cuando llegó a Buenos Aires el héroe de tamaño atentado, la misma Sala que hubiera aprobado el proyecto de constitución que lo relegaba en la oscuridad, decretó honores y recompensas al ejército del Sud y su valiente jefe.

Rosas rehusó el poder supremo, porque no venía acompañado con la dictadura. El malestar de una situación imposible duró un año; no había gobernador que quisiera asumir el mando, porque Rosas era realmente dueño del poder... Hasta que la Sala nombró al general Rosas (marzo 1835) gobernador y capitán general de la Provincia, depositando en su persona toda la suma de poder público. El *Imperium unum* estaba legalmen[te] constituido.

Era el momento en que Alberdi, contestaba virilmente al “Voto de América” de Rivera Indarte, que quería continuar hacia España la política de consideraciones y homenajes que inaugurara Rivadavia, cuando se trató de socorrer con 20.000.000 de duros a la metrópoli,

El publicista de veinticinco años aplicó entonces una doctrina altanera y patriótica de Monroe, que debía profesar toda su vida: “La América es de los americanos –y a estos les pertenecen exclusivamente sus glorias, sus disensiones y sus desgracias”.

La refutación demasiado entusiasta y elevada para ser amarga, no impidió que ambos escritores combatiesen siempre con denuedo y valor en el mismo campo liberal.

IV

Desde el año 34 que volvió Alberdi a continuar sus estudios en Buenos Aires, hasta el año 38 que se trasladó a Montevideo, la existencia del futuro jurisconsulto, igualmente repartida entre las tareas universitarias, los primeros ensayos periodísticos y las diversiones mundanas, fue una especie de iniciación a la ruda vida de la política militante.

Tanto él como su condiscípulo Gutiérrez empezaban a sobresalir de las filas compactas de aquella juventud, y el gran poeta del Plata, D. Esteban Echeverría, se complacía en vaticinar al estudiante tucumano el más brillante porvenir.

Al par que terminaba sus estudios profesionales, Alberdi era uno de los oradores marcantes de la Asociación Mayo y socio muy activo del Salón Literario, dirigiendo además el “Boletín Musical” y siendo principal redactor del periódico de costumbres “La Moda”.

El opúsculo que bajo el título de “*Preliminar al estudio del derecho*” publicó también en aquel tiempo, parece que produjo cierta sensación entre la juventud en ambas orillas del Plata, pues fue objeto de controversias ardientes, tanto por el lado del ataque cuanto por el de la defensa. El Dr. Cané particularmente, en un artículo de la “Revista del Plata” que despide un perfume pronunciado de *camaradería*, contestando al redactor del “Constitucional” con esa acritud y virulencia propias de la juventud, llegaba hasta decir “que él daría toda la colección de su diario, por un solo renglón del “Fragmento preliminar”. Lo que en verdad es mucho decir en contra de aquel pobre “Constitucional”.

Pero fue en “La Moda”, periódico de música, literatura y costumbres, donde Alberdi hizo realmente su aprendizaje de publicista.

La lectura del prospecto redactado por el autor futuro de las “Cartas de un ausente” no puede hoy efectuarse sin sonrisa. Entre los *artículos* que ofrecía la redacción a sus suscritores, había los siguientes:

“4°. Nociones simples y sanas de una urbanidad democrática y noble en el baile, en la mesa, etc.”—“5°. Poesías nacionales siempre inéditas, y bellas, etc.”—“7°. Por fin, un Boletín Musical escrito con alguna inteligencia y sentimiento del arte, acompañado indispensablemente o de un minué o de una valsa, etc.”.

Ciertamente, hoy en día, no somos tan ingenuos, hasta pudiera decirse que no lo somos bastante. No se anuncia actualmente al público la aparición de un periodiquín

tamaño in-8º, sin que resuenen en su programa las palabras altisonantes de progreso y civilización: hasta el despreciable “Eco del Norte” ha pretendido llenar *una misión social!*

El periódico fundado por Alberdi y cuya colección contiene veinte números, es curioso e interesante por los nombres de los escritores noveles que rompieron allí sus primeras lanzas.

He aquí la lista de los principales colaboradores de ese órgano de la moda y de los teatros: Juan M. Gutiérrez, Peña, Barros Pazos, Albarellos, Tejedor y Vicente F. López.

El estimable biógrafo de Alberdi sienta las siguientes reflexiones a propósito del rol de “La Moda” durante su corta existencia:

“Basta la anunciación de los precedentes nombres... para juzgar la influencia vivificante y regeneratriz que debieron ejercer las publicaciones de *La Moda*. *Los trajes se aligeraron, sucediendo al paño golpeado de Segovia telas más flexibles: los cuellos se deprimieron seis pulgadas, los corbatones de tres vueltas quedaron reducidos a dos*”!!!

Es deber mío hacer notar al lector que el Sr. Pelliza es incapaz de faltar al respeto que se debe al público, y que si stampa esas reflexiones tan profundas como originales, lo hace con la seriedad de un pontífice del arte.

Oh! Qu'en termes galants ces choses-là sont mises!

Y como Alberdi adopta el seudónimo diminutivo de *Figarillo*, se nos dice que “honró su memoria recogiendo la pluma del moderno Juvenal”. Figaro, Juvenal... No comprendo.

Por lo demás, he aquí el *début* de un artículo de Alberdi, citado como de los mejores; todos los lectores que tienen presentes las admirables sátiras de Fígaro (y en este caso particular la del *castellano viejo*), pueden ver en qué se parece el padrino a su ahijado *in partibus*, y en qué se diferencia:

Dª. RITA MATERIAL

“El otro día estuve en casa de mi comadre y la encontré furiosa como un león. V. debe conocerla, es una señora de regular estatura, regordetona, blanca ella, frente chica, estrecha; cara musculosa, inmóvil, prosaica; ojos diáfanos que muestran, sin poesía y sin misterio, un fondo más material más mudo que la porcelana (?); sencilla, naturalota, que de todo se ríe a carcajada suelta; con más de diez hijos (¿serán once?); no sabe leer, ni escribir, ni lo echa de menos; no hay forma de hacerla pronunciar palabra que no denota la cosa más material; dice replública por república, treato por teatro, etc.”.

Y sigue en ese tono.

Bien puede ser el tipo ridículo, pero afirmo al lector que esa pintura no promueve la risa –a lo menos la mía. La intención de ser gracioso y chispeante se revela –pero todo queda en la intención.

Para los que han saboreado desde la infancia el *Champagne* hervoroso de Voltaire o el *w[h]isky* amargo de Swift, el vino generoso de Larra servido en copa hábilmente cincelada puede a la larga cansar. La sal del gran satírico español es abundante, a veces un tanto gruesa, supliendo entonces la calidad por la cantidad: pero al lado de su discípulo argentino, Fígaro es un ático.

Los artículos de costumbres viven ante todo por la forma, por el encanto del estilo: y Alberdi, como todos sus contemporáneos distinguidos, desde Sarmiento hasta Mármol, carecen de aquel prisma sublime y mágico. Tienen ideas grandes y originales, vaciadas en moldes vulgares o exagerados.

La ciencia exquisita del estilo aparece por vez primera entre los escritores argentinos, con Avellaneda, Ricardo Gutiérrez y Goyena. Estos saben el valor de un epíteto, de un acento, de un giro.

Eso no basta sin duda alguna para ser un gran escritor, pero tampoco hay gran escritor si eso falta. La parte intuitiva del genio que erige al escritor en juez de sí propio, indicándole lo que conviene desechar y lo que no –*quod decet*, como dice Horacio– es lo que llamamos el gusto en las artes, y lo que echamos de menos en casi todos los literatos argentinos.

Paul Groussac

(Continuará)³⁴²

³⁴² En todas las entregas anteriores el texto también finalizaba con la aclaración de que continuaría. La serie parece haberse interrumpido, sin embargo, en este número. El 16 de diciembre de 1874 apareció un suelto en que Groussac se dirigía “Al público” en estos términos: “Habiendo cesado ya las causas especiales que alejaron de la ‘Razón’ a sus redactores propietarios, colocándome temporalmente al frente de ella, aviso al público que desde hoy dejo de tener participación alguna en dicha publicación”. Más allá de este dato, hemos revisado los números de *La Razón* de los días y meses siguientes, que se conservan en las hemerotecas de Tucumán. No hemos hallado la continuación de la serie de artículos dedicada a Alberdi.

Agradecimientos

Agradezco a Graciela Batticuore, directora de esta tesis (también de mi tesis de maestría, de una adscripción a la cátedra de Literatura Argentina I A y de otros proyectos de investigación en los esboqué algunas de las ideas aquí expuestas), por su acompañamiento intelectual. Y por su afecto.

Al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, porque la obtención de una beca doctoral me permitió tener tiempo suficiente para llevar adelante este trabajo. Al Instituto de Literatura Hispanoamericana, y a su director, Noé Jitrik, por su generosidad.

A los/as colegas y compañeros/as con los que pude compartir algunas ideas, que me facilitaron bibliografía o respondieron consultas acerca de cómo es hacer una tesis de doctorado. A María Vicens, a Juan Ignacio Pisano, entre otros/as a quienes omito injustamente.

A los/las muchos/as especialistas a los/las que tuve el atrevimiento de escribir, para preguntar a veces solo por una referencia bibliográfica. No quisiera abusar de su buena predisposición y citarlos/las en esta página, aprovechando el prestigio de sus nombres. Querría, sí, recordar a Oscar Blanco, que a mi breve mensaje respondió con una invitación a tomar un café, y me permitió extender el diálogo que venía tratando de entablar con sus escritos.

Al personal de las bibliotecas, hemerotecas y archivos; en especial para quienes, en época de cuarentena, me ayudaron –en ocasiones por canales no institucionales– a acceder a material de forma remota.

A Yanina, entre tantas cosas, porque por ella me animé a presentarme a aquella adscripción y a la beca. A Juana, porque alguna vez soñé con ella cuando ella no era, y luego trajo la alegría de aquel sueño. A mi mamá, por su amor infinito; en su recuerdo, escribo su nombre: María Angélica Ferrari; gracias.