



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



LA TEORÍA LITERARIA
DE LA GENERACIÓN DE 1837:
UNA POÉTICA DE LA PERSUASIÓN

Hebe Beatriz Molina

Mendoza
2021

La edición ha sido posible gracias a un subsidio otorgado por la Secretaría de Investigación, Internacionales y Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo, 2019-2021 (Proyecto de Investigación, código 06/G815).

Micrositio de libros en Acceso Abierto de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo
<https://librosffyl.bdigital.uncu.edu.ar/>
Centro Universitario, Ciudad de Mendoza (5500)

Molina, Hebe Beatriz

La teoría literaria de la generación de 1837 : una poética de la persuasión / Hebe Beatriz Molina. - 1a edición para el profesor - Mendoza : Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-774-398-6

1. Historia de la Literatura Argentina. I. Título.

CDD A860.9

Diseño gráfico, maquetación y tapa: [Clara Luz Muñiz](#).



Se permite la reproducción de los textos siempre y cuando se cite la fuente. Esta obra está bajo una Licencia Atribución –NoComercial –CompartirIgual 2.5 Argentina (CC BY –NC –SA 2.5 AR). Usted es libre de: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato; adaptar, transformar y construir a partir

del material citando la fuente. Bajo los siguientes términos: Atribución —debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. NoComercial —no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. CompartirIgual — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original. No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/ar/>.

Este trabajo se publica digitalmente a través del SID (Sistema Integrado de Documentación), que constituye el repositorio digital de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/>. Nuestro Repositorio Digital Institucional forma parte del SNRD (Sistema Nacional de Repositorios Digitales) <http://repositorios.mincyt.gob.ar/>, enmarcado en las leyes argentinas: Ley N° 25.467, Ley N° 26.899, Resolución N° 253 del 27 de diciembre de 2002 de la entonces Secretaría de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva, Resoluciones del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva N° 545 del 10 de septiembre del 2008, N° 469 del 17 de mayo de 2011, N° 622 del 14 de septiembre de 2010 y N° 438 del 29 de junio de 2010, que en conjunto establecen y regulan el acceso abierto (libre y gratuito) a la literatura científica, fomentando su libre disponibilidad en Internet y permitiendo a cualquier usuario su lectura, descarga, copia, impresión, distribución u otro uso legal de la misma, sin barrera financiera [de cualquier tipo]. De la misma manera, los editores no tendrán derecho a cobrar por la distribución del material. La única restricción sobre la distribución y reproducción es dar al autor el control moral sobre la integridad de su trabajo y el derecho a ser adecuadamente reconocido y citado.

ÍNDICE

Introducción	5
a. Nuestra hipótesis: Necesidad y sentido de una literatura persuasiva.....	8
b. El corpus de la teoría literaria argentina	12
1. Teoría general de la literatura.....	19
1.1. La literatura como transmisión de ideas	20
1.2. La literatura como modo de conocimiento	23
1.3. La literatura como idealización de la realidad	32
1.4. La literatura como expresión de la sociedad y testimonio de su <i>siglo</i>	35
1.5. La literatura como modelo artístico y moral	45
1.6. La literatura como misión patriótica y profética	50
1.7. La literatura como comunicación persuasiva	54
1.8. Los géneros literarios.....	57
1.8.1. La elocuencia	59
1.8.2. Los trabajos históricos	61
1.8.3. Los asuntos de fantasía.....	63
Poesía pintoresca.....	65
Poesía lírica.....	65
Poesía dramática	66
Poesía didáctica cómica y satírica	69
La poesía épica.....	70

La novela.....	72
2. Una teoría para la literatura argentina	75
2.1. Literatura nacional.....	78
2.2. Literatura socialista.....	84
2.3. Literatura progresista	86
2.4. El manifiesto literario de la Generación de 1837	95
3. Las formas de la persuasión (una aproximación).....	99
3.1. El poema: todos los géneros.....	100
3.2. El artículo de costumbres	102
3.3. El drama didáctico-social	106
3.4. La novela prospectivamente histórica.....	109
3.5. La elocuencia escrita.....	115
Conclusiones	118
Anexo: “Literatura”, de Miguel Cané	123
Bibliografía	131
Fuentes.....	131
Bibliografía especializada y general	135

Introducción

Vicente Fidel López, el iniciador de la teoría literaria argentina, aconseja cómo educar:

[...] la idea mas vulgar, aunque sea inexacta por su vulgaridad misma, es el mejor punto de partida qe un escritor puede tomar; porque es sumamente fácil hacer comprender lo qe se ignora, cuando se parte de lo [que] se sabe, e ir progresivamente desvaneciendo los errores, a medida qe se avance. [...] este es el único medio de aprovechar los conocimientos del alumno; para hacer qe, de relacion en relacion, llegue a la parte fundamental, científica, céntrica del asunto, qe forma el objeto de la enseñanza [CBL, 1845: iv-v].

Seguiremos este consejo, modernamente constructivista, para exponer acerca de las conceptualizaciones teórico-literarias de la fundante Generación de 1837: partiremos de lo conocido para avanzar hacia la sistematización de esas ideas, que –si bien suelen ser enumeradas en los estudios pertinentes– aún no han sido abordadas como una teoría literaria integral.

En la década de 1830, el propósito de argentinizar la literatura se vuelve más explícito; lo enuncia Esteban Echeverría y lo ratifican los demás integrantes de la Nueva o Joven Generación, según ellos mismos se denominan [Myers 1998: 398-9]: Juan María Gutiérrez, Juan Bautista Alberdi, Vicente Fidel López, Miguel Cané (padre), Bartolomé Mitre, José Mármol, entre otros. Y a ello se abocarán desde sus pinitos: no solo escribirán textos literarios, sino también diversos tipos de metatextos, sobre todo prólogos, artículos periodísticos, ensayos y hasta un manual de retórica y poética; corpus de diversas formas, pero con el mismo doble propósito de estimular la escritura y

lectura de obras literarias locales y justificar el direccionamiento de la literatura hacia una política cultural que llevara a la tan deseada *emancipación social* argentina¹. La denominan Arte Socialista (Alberdi, Cané, 1838) o Literatura Progresista (López, 1842). Las circunstancias políticas cambiantes (sobre todo, el gobierno conservador de Juan Manuel de Rosas) no harán más que aumentar la necesidad de convencer a los argentinos de que el compromiso con la patria es inexorable y sagrado, y que para esta misión la literatura aporta herramientas y estrategias valiosísimas por el alto grado de efectividad que pueden alcanzar.

Para concretar la creación de una literatura *argentina*, abrevan en las teorías y las formas que conocen, aunque sean europeas, incluso españolas (pues el idioma liga). En la historia literaria se identifica este paradigma con el Romanticismo Social (según lo caracteriza Picard), partiendo de la influencia directa de la literatura francesa en las letras argentinas. Horacio Tarcus, en cambio, precisa y fundamenta la denominación de Socialismo Romántico. Es evidente que los jóvenes de esta Generación leen a los europeos con apasionamiento y usan sus categorías de análisis para pensar y construir una literatura propiamente argentina²; pero, como observa Noé Jitrik: “ha habido

¹ “La emancipación social americana solo podrá conseguirse, repudiando la herencia que nos dejó la España, y concretando toda la acción de nuestras facultades al fin de constituir la sociabilidad Americana” [Echeverría. OC, 1870-1874: IV, 166-7].

² Teodosio Fernández sintetiza: “Afortunadamente, neoclásicos y románticos [hispanoamericanos] dejaron constancia de sus valores y de sus aspiraciones. La lectura de esos textos permite comprobar que a unos y a otros les preocupó sobre todo la construcción de sus patrias respectivas, y esa misión común explica sus coincidencias y sus enfrentamientos sin necesidad de acudir a los supuestos modelos teóricos importados. [...] Las circunstancias afianzaban la función cívica de los poetas, y de hecho había de pasarse de las manifestaciones ilustradas de fe en el futuro a la manifestación positivista del progreso sin una transición fácil de definir, aunque perceptible a medida que avanza la segunda mitad del siglo” [16-7].

menos copia servil que una voluntad de adaptación, que un movimiento claramente expresado de adecuación de una línea de conceptos a una realidad sentida como peculiar” [1970: 157]. Por ello, nos focalizaremos en los resultados de tal *adaptación/renovación*³ como un producto particularmente *original* (argentino) y no lo compararemos con las múltiples fuentes de inspiración, ya señaladas por otros especialistas.

La crítica y la historiografía literaria sobre la Generación de 1837, en general, o sobre los autores, en particular, son muy abundantes, polifacéticas y hasta interdisciplinarias, por lo que nos excusamos de reseñarlas; pero se centran sobre todo en los alcances políticos y sociológicos de aquella producción. Son escasos y acotados los estudios que atienden específicamente a la teoría literaria de aquel grupo (Roggiano, Gomes, por ejemplo). Otros autores (algunos de los cuales se mencionan a lo largo del trabajo y en la “Bibliografía”) se focalizan en las cuestiones teóricas pero solo de determinados géneros, textos o escritores⁴.

A pesar de las implicancias políticas, la teoría que delinean los argentinos tiene una organización metapoética, es decir, se explica sobre la base de conceptos y postulados específicamente literarios y estéticos, organizados en un cuerpo doctrinal que puede sistematizarse cuando se reúnen las piezas del rompecabezas,

³ Tomamos la dicotomía de Sonia Mattalía: “el romanticismo rioplatense crea un espacio reflexivo altamente contradictorio, en el cual, por primera vez en la cultura hispanoamericana, emerge con la claridad el conflicto apropiación/asimilación, adaptación/renovación, que define la relación de la cultura hispanoamericana con la europea” [39].

⁴ En trabajos anteriores, hemos investigado la teoría y la praxis de la novela argentina producida entre 1838 y 1872, además de profundizar en los aportes literarios del historiador y novelista Vicente Fidel López. La presente labor es una continuación directa de tales investigaciones.

dispersas en los variados metatextos⁵. Por eso, nos centraremos en releer insistentemente esta producción específica, que además revela la conciencia generacional de sus autores. Comenzaremos analizando la teoría literaria general; después veremos cómo este paradigma sirve de fundamento al programa argentino particular y, finalmente, observaremos de modo sucinto, en algunos ejemplos, cómo esa teoría fundamenta la praxis escritural.

a. Nuestra hipótesis: Necesidad y sentido de una literatura persuasiva

Empecemos por aclarar que ellos tienen conciencia de la importancia de una teoría literaria⁶. Por ejemplo, para López no es posible la crítica literaria sin “la preexistencia de una teoría que determine las condiciones de organización y de aspecto a que debe allarse conforme” el objeto de la crítica [CBL: 198].

La incipiente teoría literaria argentina es formulada como una poética, es decir, como una “teoría o reflexión acerca de la literatura o de fenómenos asociados a ella” y como un “conjunto de disposiciones o reglas prácticas adoptadas por determinada escuela literaria, reglas que permiten identificar su estilo” [Zonana: 16-7; Todorov: 106]. Tiene una matriz organicista y sistémica⁷: cada obra constituye un sistema

⁵ “Lo que hace peculiar al romanticismo en el Plata es la elaboración de un cuerpo doctrinal de mayor densidad que el de otras latitudes, aunque no necesariamente acompañado de una producción literaria de mayor calidad” [Matalia: 37].

⁶ Ya en 1837 Juan María Gutiérrez, cuando reseña los primeros poemarios de Echeverría, habla de la necesidad de teorizar: “Trabajo es éste útil y necesario: trabajo por que clama una generación que se endereza ansiosa a los veneros del saber, y que aplicando la razón a todo objeto, detiene el paso (al poeta mismo) preguntándole qué quiere, a dónde se encamina” [2006: 323].

⁷ Para Vicente F. López, “el sistema literario” es “la escuela exclusiva” (diferente de otras) a la que cada escritor pertenece [CBL: viii]. Tanto el sustantivo “sistema”, como

en sí mismo, por lo que puede abordarse como un todo integrado; pero, al mismo tiempo, por ser un producto situado en una sociedad y en un tiempo, no puede estudiarse sin ser relacionada con el sistema literario, y este –a su vez– con los sistemas filosófico-religiosos y sociopolíticos. De algún modo, se anticipan a los conceptos contemporáneos de la Teoría de los Polisistemas, que trata “la literatura como una red de elementos interdependientes en la cual el papel específico de cada elemento viene determinado por su relación frente a los demás” [Iglesias Santos: 9].

Para el estudio de ese corpus tan particular, creemos pertinente además la perspectiva de la Poética Histórica, que se focaliza en el carácter histórico de las formas literarias, a partir de las conceptualizaciones metaliterarias. Según Michał Głowiński, la literatura es un sistema de reglas, cuyo componente primario son las convenciones literarias, propias de un sistema literario sincrónico, pero que son provistas por la tradición, es decir, por aquellos elementos del pasado que están en uso en un tiempo dado. La Poética Histórica se centra, precisamente, en el proceso histórico-literario de la elaboración de esas reglas, pues cada norma genera una excepción y la excepción deviene en una nueva norma. Como escribir literatura es una actividad mucho más consciente que el habla no literaria, esta conciencia puede estudiarse a partir tanto de la poética explícita, es decir, de documentos metaliterarios –artículos de crítica, manifiestos, reflexiones teóricas de los propios autores–, como de la poética implícita en los textos mismos.

Una mirada sobre la poética explícita es indispensable porque los autores de la Generación de 1837 se constituyen deliberadamente en un grupo regido por un programa socio-político y filosófico-estético,

el adjetivo “orgánico” aparecen con frecuencia en los metatextos de Echeverría y de López.

cuyo norte es la emancipación social. Tal emancipación implica una transformación profunda, que modifique hábitos políticos y costumbres y que abarque los distintos ámbitos, no solo el literario. La tarea no se presenta fácil en una sociedad todavía dominada por una fuerte tradición conservadora e hispánica (por lo menos, así lo perciben estos intelectuales); por el contrario, requiere de una compleja capacidad de persuasión para lograr que las mejoras propuestas sean aceptadas ampliamente y que se concreten sin demasiada dilación. Para que la palabra *actúe*, hay que persuadir la mente y el corazón del receptor.

El programa literario, que complementa al político-social, es diseñado como uno de los medios más idóneos para tal transformación; en consecuencia, se plantea como una poética prospectiva: cómo debería ser la literatura para ser argentina, en una sociedad reorganizada sobre una base democrática e independiente. De ahí que en los metatextos sea recurrente el empleo de la perífrasis verbal de obligación (*deber* + infinitivo), que al mismo tiempo indica propección, y del futuro imperfecto (o del condicional simple) porque esa literatura descripta todavía no es una realidad presente. También es frecuente, como observa Miguel Gomes, que “domine la primera persona del plural” [2002: xii]⁸.

Para lograr el objetivo de la persuasión, el intelectual cuenta con un instrumento privilegiado: la belleza intrínseca del texto literario, poderosa para seducir al lector. Y ella, según la Nueva Generación, se produce cuando hay armonía entre los componentes de la obra. De ahí que uno de los motores del programa sea la regla de la adecuación de

⁸ En su antología de la *Estética hispanoamericana del siglo XIX* (2002), Gomes incluye la edición de “Fondo y forma en las obras de imaginación”, “Clasicismo y romanticismo” y el apéndice de la *Ojeada retrospectiva...*, de Echeverría; “Del arte moderno”, de Alberdi; “El romanticismo según *El Semanario*”, de Sarmiento.

la “forma” al “fondo”, según las denominaciones de aquella época. Este principio teórico condiciona la praxis de la escritura, especialmente la selección de los géneros literarios más apropiados para la expresión de los contenidos. La forma *dice* mucho sobre el fondo. Los motivos estéticos e históricos por los cuales esas formas son elegidas revelan las ideas que preocupan sobremanera al autor. Las modificaciones implementadas sobre los géneros y modalidades tradicionales –modelos conocidos por autores y lectores, que facilitan la comunicación– evidencian cuál es el sentido de la originalidad buscada, no solo de la forma en sí misma, sino sobre todo de la unidad literatura-sociedad evocada en el contenido. Los escritores mismos manifiestan su preocupación por esta regla. Esto le permite a Noé Jitrik fundamentar su interés por el género de *El matadero* con estos argumentos:

[...] sin duda la noción de “género” como necesaria para la comunicabilidad literaria existía en Echeverría; puedo hacer esta afirmación gracias a lo que se desprende de por lo menos tres gestos: 1º es difícil suponer que en su momento y en su tendencia alguien cuestionara la viabilidad de la idea de los géneros: a lo más que llegaron los románticos fue a la impugnación de las unidades aristotélicas y a la declaración de la necesidad –por cierto que satisfecha– de la mezcla de los estilos (cf. Víctor Hugo, *Préface à Cromwell*, sobre lo “sublime” y lo “grotesco”); los géneros seguían siendo, en consecuencia, “formae mentis”, modos psicológicamente válidos de organizar la expresión. 2º en sus obras poéticas Echeverría es rigurosamente retórico; acepta las conquistas románticas pero sabe distinguir entre poesía lírica (*Los consuelos*) como cauce para la manifestación de los sentimientos individuales, y poesía épica (*Avellaneda*) como instrumento indispensable para evocar sucesos objetivos. 3º Echeverría reflexiona sobre problemas expresivos y

generalmente traduce “expresión” por “forma” en el sentido de la preceptiva [1971: 65-6].

Por todo lo anteriormente enunciado, pretendemos demostrar que la Generación de 1837 configura una teoría literaria (pretendidamente) acorde al momento histórico y que el eje o principio organizador de esta poética es la capacidad persuasiva de la literatura para convencer al público sobre la necesidad y justicia de la transformación social, apelando conjuntamente a la razón y a la emoción de los lectores mediante formas bellas y originales.

b. El corpus de la teoría literaria argentina

Nuestro trabajo se basa en un amplio corpus producido entre 1834 y 1854⁹, o sea, durante el período en el que la Joven Generación trabaja de mancomún en pos de los mismos ideales.

Los metatextos son conocidos parcial y ocasionalmente; además, se hallan dispersos en distintas publicaciones. Por eso, los citamos con frecuencia y abundancia, para que los autores nos persuadan directamente con sus razonamientos y sus pasiones. No obstante, dado que las ideas que nos interesa destacar aparecen reiteradas en los distintos textos, elegimos solo las frases más significativas; algunas de las restantes se transcriben en notas. Preferimos las ediciones

⁹ Tomamos como referencias temporales los años del primero y del último de los metatextos que analizamos. Fernández parece reafirmar nuestro criterio cuando explica que a mediados del siglo XIX “no todos mostraban el optimismo que había caracterizado los primeros tiempos, y tal vez fue Mármol el primero en mostrarse negativamente afectado por los cambios. Las *Poesías* que publicó en 1854 iban precedidas de una introducción en la cual [...] trataba de justificar un silencio que ya entonces empezaba a ser notorio y en adelante iba a convertirse casi en definitivo: la historia presente ya no ofrecía motivos de inspiración en la situación ambigua, anodina, y de transición que había seguido a la caída de Rosas, victoria a medias que había traído una libertad incompleta” [17].

originales, en la medida de lo posible, y en todas las citas respetamos la grafía original, que varía según los manuscritos y según las ediciones impresas, a fin de que no se pierda de vista la problemática de publicar a mediados del siglo XIX.

El punto de partida es Esteban Echeverría, el maestro de la Generación de 1837. De él examinamos sobre todo los textos propiamente metaliterarios, pero sin perder de vista otros de índole política o pedagógica, a fin de atender a toda la ideología de este autor, considerado el “ideólogo de la segunda revolución” [Weinberg 2006]: la “Nota” de *Los consuelos* (1834), “Advertencia” de *Rimas* (1837), las “Palabras simbólicas”¹⁰ que constituyen el *Dogma socialista* (1839-1846), la *Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 37* (1846), el *Manual de enseñanza moral para las escuelas primarias del Estado Oriental* (1846) y los apuntes inéditos que halló Juan María Gutiérrez: “Proyecto y prospecto de una colección de canciones”, “La canción”, “Fondo y forma en las obras de imaginación”, “La esencia de la poesía”, “Clasicismo y Romanticismo”, “Su cetro de oro y su blasón divino”, “Reflexiones sobre el arte”, “Estilo, lenguaje, ritmo, método expositivo”, “Sobre el arte de la poesía”. Aun cuando estos apuntes sean quizás borradores de algún manual futuro y contengan paráfrasis de autores europeos [Arrieta: II, 96; Carilla 1965; Myers 2006], pueden considerarse metatextos insoslayables porque exponen las ideas estéticas de Echeverría en consonancia con los textos que sí publicó¹¹. Citaremos por las *Obras*

¹⁰ Conviene recordar que aparecen primero en el número cuarto y último del segundo tomo de *El Iniciador* (Montevideo, 1 ene. 1839) con el título “Código, ó declaracion de los principios que constituyen la creencia social de la Republica Argentina. Introduccion. Palabras simbólicas de la fe de la Joven Generacion Argentina” [EI, II, 4: 65-85].

¹¹ Gutiérrez, en 1837, aporta información valiosa acerca de esos apuntes: “Sabemos a no dudarlo que el autor tenía premeditado el poner al frente de su nueva publicación,

completas de Esteban Echeverría, en la edición preparada por Juan María Gutiérrez; las consignaremos mediante la sigla OC, a fin de que el lector ubique la fuente con facilidad.

Del resto de la Nueva Generación tomamos las conferencias inaugurales del Salón Literario (junio de 1837 [Weinberg 1977: 45-6]) y más específicamente los artículos de *La Moda: Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres* (Buenos Aires, 1837-1838) –en adelante: LM– y de *El Iniciador: Periódico de todo y para todos* (Montevideo, 1838-1839) –en adelante: EI¹². En particular, destacamos –y transcribimos en el Anexo– el artículo “Literatura”, de Miguel Cané (del número 3 de *El Iniciador*), por considerarlo el manifiesto literario de esta generación.

Los metatextos más sistematizadores de la teoría son, sin duda, los de Vicente Fidel López, a quien valoramos como el primer teorizador literario argentino gracias a su *Curso de Bellas Letras* –CBL– (Santiago de Chile, 1845). A este sumamos el artículo “Clasicismo y

una teoría extensa y nueva sobre el arte, o sobre su metafísica estética. Este trabajo interesante para los estudiosos, serviría a la vez al poeta, [...] para colocar al lector en el punto de vista adecuado a la talla de sus personajes, a las sombras, luces y colorido de sus cuadros” [2006: 323]. Y, cuando publica las obras completas de Echeverría, Gutiérrez agrega otra finalidad: “son, en realidad, el desarrollo de uno de los medios con que el autor se proponía producir un sacudimiento y una transformación en el pueblo aletargado por la tiranía” [OC: V, 75, n.]. Arrieta, teniendo en cuenta las notas de ese editor, afirma que “no hay duda que los ‘estudios’ no son posteriores al Salón del año 37” y se pregunta: “Y el abandono, entonces temporario, de esas páginas ¿no revelaría una deliberada postergación de su ‘teoría’ estética ante la urgencia de la ‘teoría’ política, o sea, del *Dogma*?” [II, 95]. Myers también reconoce la trascendencia de que esos manuscritos no fueran publicados por Echeverría: “la teoría literaria que debía definir para sus lectores el auténtico significado de esa empresa poética permaneció oculta -salvo brevísimos textos publicados en vida del autor- a sus contemporáneos” [2006: 67].

¹² Registramos los artículos de *La Moda* y de *El Iniciador* por la autoría cuando esta ha sido identificada sin duda; en caso contrario, solo indicamos revista, número y páginas.

Romanticismo” (aparecido en la *Revista de Valparaíso*, 1842, que dirige el propio autor)¹³, además de cartas y apuntes que hallamos en sus cuadernos privados, guardados en la Colección de los López, del Archivo General de la Nación (Buenos Aires); algunos de los cuales hemos reeditado [Molina 2015 a, b y c]. Uno particularmente valioso es “Origen y psicología de la literatura”, según el título primero, luego tachado por su autor y reemplazado por la aclaración “Cosas de otro tiempo que quizás no son inútiles” [Doc. 5451; Molina 2015a]¹⁴.

El corpus se completa con artículos publicados ocasionalmente en revistas y diarios, reseñas, notas introductorias y cartas-prólogos. Incluimos también el *Curso de Filosofía*, de Diego Alcorta, teniendo en cuenta la enorme y reconocida influencia que ejerce sobre la Joven Generación –la mayoría, sus alumnos de la Facultad de Derecho– [Gutiérrez 1915].

El *Curso de Bellas Letras* merece algunos párrafos especiales pues es la fuente imprescindible de la teoría literaria argentina. López lo escribe inicialmente para el Instituto Nacional, el colegio secundario más importante y progresista de Santiago; por eso, está impreso con la “ortografía chilena”, que acababa de aprobar la Universidad de Chile, y con abundantes bastardillas y versalitas se resaltan los términos más importantes para guiar, de este modo, a los alumnos. Tiene amplia

¹³ No incluimos los artículos que Norberto Pinilla titula “Consideraciones sobre el Romanticismo”, que completan la participación de López en la Segunda Polémica Literaria de 1842, entablada junto con Sarmiento contra algunos intelectuales chilenos, para no desviarnos hacia la problemática de una historia literaria.

¹⁴ Este manuscrito es el primer esbozo de una introducción a un libro que López no termina de escribir: “Basta con esto para comprender, que siendo el objeto especial de este libro, dilucidar las cuestiones literarias en sus raíces interiores con sus desenvolvimientos” [Doc. 5451; Molina 2015a: 148]. Ese libro no parece ser el CBL, ya que en este predomina la perspectiva historicista y no la psicológica.

difusión entre los argentinos; incluso, Juana Manso lo reedita en *Álbum de Señoritas* (1854).

En la “Introducción”, el argentino procura diferenciarse de los otros manuales vigentes: el de Hugh Blair (ese que Echeverría llevaba en su equipaje cuando emprende su viaje iniciático a Europa [Battistessa: xxiv]), leído a través del compendio y traducción de José Luis Munárriz; el *Arte de hablar en prosa y verso*, de José Gómez Hermosilla, y el *Manual de literatura*, de Antonio Gil de Zárate. López los reprueba por distintas razones: a Blair porque no tiene en cuenta la evolución del pensamiento humano; a Gómez de Hermosilla por considerarlo anticuado, terco y petulante; y a Gil de Zárate, por carecer de método y haber copiado, sin decirlo, a Schlegel y a Villemain [CBL: i-iii]. No obstante, López cita abundantemente a Blair y a Gil de Zárate en aquellos puntos sobre los que no le interesa plantear ideas propias. Elvira Narvaja de Arnoux, en sus estudios glotopolíticos¹⁵, compara el *Curso de Bellas Letras* con otros textos similares y concluye que López supera los modelos normativos:

Por eso consideramos que completa y cierra la serie de las artes de escribir ilustradas. La completa por su apertura a los nuevos géneros y la cierra por su cuestionamiento del mismo dispositivo normativo que debe implementar. Adopta, por lo menos programáticamente, una perspectiva histórica que relativiza la actitud normativa; insiste en una regulación que tenga en cuenta las nuevas producciones discursivas; y destaca la importancia de las prácticas de lectura y

¹⁵ Narvaja de Arnoux ubica al CBL en distintas series: la de las artes de escribir ilustradas, que incluye los textos de Condillac, Blair, Jovellanos, Gómez Hermosilla, Fernández de Agüero y López [2007 y 2008]; y la serie de los textos de retórica destinados a la escuela secundaria en el sur del continente americano [2013].

escritura, más que el conocimiento de las normas, en la formación de los jóvenes [2008: 321-2].

Al ajustar la retórica al siglo XIX, el argentino ejemplifica su propia afirmación: “cada época tiene y ha de tener su retórica” [CBL: viii].

En la *Ojeada retrospectiva...*, Echeverría lo considera una “obra utilísima para la juventud, que ha encontrado merecida aceptación en Chile, Bolivia y el Río de la Plata, y que revela en el Sr. López facultades analíticas y sintéticas poco comunes entre nosotros”, sin parangón “en nuestro idioma” [OC: IV, 63]¹⁶. Con fragmentos de *La cautiva*, de la *Marcha patriótica* de Vicente López (padre de Vicente Fidel) y de poemas de Luis Domínguez, José Joaquín de Olmedo, José Fernández Madrid, Andrés Bello y José María Heredia, el manual se americaniza.

El *Curso de Bellas Letras* está encabezado por una sección preliminar, “Fundamentos filosóficos de la materia”. Luego, la primera parte está dedicada a las exterioridades de la obra literaria en abstracto, como los demás manuales de retórica de la época. En cambio, la segunda, sobre las exterioridades en concreto, se convierte en un manual de poética porque López expone una nueva clasificación de los géneros y describe cada uno de estos con criterios basados en las características de la comunicación literaria, según veremos más adelante.

En la conclusión, el autor avisa que tiene lista una segunda parte, que estará dedicada a la historia de la literatura universal, pero nunca concreta su publicación ni se conservan los borradores en la Colección de los López. Este material habría sido muy pertinente para nuestro trabajo pues el propósito que lo guiaba era mostrar cómo “en cada

¹⁶ Echeverría lo menciona nuevamente, en una nota, cuando explica de dónde proviene el Romanticismo: “Todo esto lo ha explicado perfectamente en su *Curso de Bellas letras* nuestro amigo y correligionario en doctrinas políticas y literarias D. Vicente F. Lopez” [OC: IV, 251, n. 1].

país i en cada época se tiene una idea diversa de las reglas abstractas que sirven para dar belleza a los escritos” [CBL: 305].

1. Teoría general de la literatura

Para comprender los postulados gracias a los cuales los jóvenes de esta generación fundamentan su teoría de la literatura argentina, presentamos primero el marco conceptual general según las explicaciones que por aquel entonces daban los propios intelectuales porteños, o sea, como si fuésemos sus lectores de antaño.

Según anticipamos, haremos hincapié en sus razonamientos, descuidando la comparación con las fuentes europeas en las que han bebido abundantemente, porque advertimos que realizan un concienzudo trabajo de selección de ideas, atentos a la realidad argentina.

Se observa que los distintos autores explican y argumentan de modo similar. Establecen relaciones analíticas teniendo en cuenta categorías claramente estipuladas, a causa no solo de una argumentación detallada y reflexiva, sino también de la finalidad didáctica que le asignan al programa literario. En vista a una formulación lúcida y perspicua de la teoría, siguen una lógica deductiva, gracias a la cual se especifican los postulados de modo indiscutible, como axiomas, y se sistematizan las reglas con precisión.

Además, suelen recurrir a emparejamientos de conceptos, según el estilo maniqueísta de los románticos; pero es importante advertir que tales parejas no siempre significan enfrentamiento. Por eso, empleamos dos denominaciones distintas: por un lado, **dicotomías**

para señalar los pares (incluso tríadas) de elementos que integran un objeto dual y que se complementan mutuamente, como, por ejemplo, *cuerpo-alma* (o *razón-memoria-fantasía*); y, por otro, **antinomias** para los pares que se oponen porque operan en el plano moral y son considerados valores o antivalores, como la tan comentada *civilización/barbarie* ¹⁷.

1.1. La literatura como transmisión de ideas

La primera regla que analizaremos es la que considera al texto literario como una forma de comunicación o “transmisión” de “las especulaciones internas del alma” [CBL: 146], es decir, de las ideas elaboradas por el autor, quien se propone compartirlas con el lector. Ello surge de la definición de texto por sus tres componentes fundamentales:

- 1.^a un autor; es decir, una **Inteligencia** que a trabajado para formarlo;
- 2.^a una combinación mas o ménos vasta de **ideas**, que es la que dá sentido el libro, la que dá significación, alma; –3.^a un sistema de **expresión**, que es el medio de que el autor se vale para acerse oír i comprender de los demas [CBL: v; el realizado nos pertenece].

En otras palabras de la época: autor, fondo¹⁸ y forma. Esta definición –aclara López– corresponde al sentido vulgar de la palabra “literatura”

¹⁷ Elegimos los términos “dicotomía” y “antinomía” teniendo en cuenta sus etimologías. Para distinguir estos pares, usaremos el guion para unir los términos dicotómicos y la barra inclinada para contrastar los términos antinómicos.

¹⁸ “Aunque la palabra *fondo* aplicada a la literatura i a los libros, es todavía resistida por algunos, no e podido sentir el mas lijero embarazo en usarla, por dos razones: es la primera, la de averla visto usada en toda sencillez i naturalidad por algunos de los primeros escritores de nuestra época. [...] La segunda razon es, el no aber en los idiomas modernos otra alguna que espresse mejor i con mas brevedad la naturaleza de

como “reunion de libros” [CBL: vi]; en cambio, en su “acepcion técnica i especial”, literatura es el conjunto de libros sujetos a ciertas condiciones especiales: “la *sublimidad*, la *belleza*, la *armonía* de la concepcion i la *poesía* de la *espresion*” [CBL: 10 y 16].

La forma es “el molde” en el que se vuelca la obra “para darle apariencia sensible” [CBL: 142]. Los moldes o tipos son inevitables porque el artista siempre toma como punto de partida la realidad, que ya ofrece esos modelos¹⁹. Los tipos de composición tensionan la dicotomía *convención literaria-libertad del artista*: “de antemano someten a todo autor a modelar su obra por ellos; permitiéndole, despues de esto, una completa libertad para agrupar accidentes cuantos quiera i en el sentido qe mejor le agrade acerlo. E aquí a un mismo tiempo la naturaleza i el arte, la *lei* i la *libertad*, lo necesario i lo original” [143].

El trabajo de la inteligencia “no solo es de creacion sino de disposición” discursiva [CBL: 6]. El “*fin intencional*” [24]²⁰ del autor deviene en principio constructor del texto: “La unidad del discurso nace del fin que el autor se propone en él” [49]. Fondo y forma constituyen una unidad indisoluble y sustancial, pero la forma está determinada por el fondo: “la *espresion* [...] no es mas qe la copia qe acemos sobre nuestro lenguaje de las ideas elaboradas por la mente” [8]. También Echeverría

ese conjunto de ideas, de detalles i de echos qe sirve de base a todo libro, i qe se alla sentado en el centro íntimo de cada una de sus páginas” [CBL: 7].

¹⁹ “La naturaleza a establecido formas tan fijas é indestructibles para todas las especies de objetos qe componen el mundo físico, qe [...] un artista cualquiera no puede hacer en ningun caso otra cosa qe copiarlas idealizándolas [...]; sin qe le sea posible, por mas sublime i creador qe sea su ingenio, dar con algo qe tan exclusiva i originalmente le pertenezca, qe pueda ser tenido por distinto de los elementos naturales” [CBL: 143].

²⁰ Las dos causas de la belleza de formas en un libro son: “*método*, o, lo qe vale tanto, un *fin intencional* en el procedimiento, i *colorido*; es decir, perspectivas diversas descubiertas sin salir de los puntos precisos a qe nos obligue nuestro asunto” [CBL: 24].

explica con claridad e insistencia la regla de la *adecuación de la forma al fondo*, basándose en la metáfora del cuerpo:

El fondo es el alma; la forma, el organismo de la poesía: aquel comprende los pensamientos, esta, la armazón ó estructura orgánica, el método espositivo de las ideas, el estilo, la elocuencia y el ritmo. En cada obra verdaderamente artística el fondo y la forma se identifican y completan, y de su íntima unión brota el ser, la vida y hermosura que admiramos en los partos del ingenio. [...] la forma nace con el pensamiento y es su expresión animada ["Fondo y forma...", OC: V, 75-6];

[...] el fondo, son los pensamientos ó la idea generatriz que bajo esa forma se trasluce y dá á ella completo y característico ser. Así es que puede decirse que el fondo es el alma, y la forma el cuerpo ó organismo de las creaciones artísticas [OC: V, 81-2].

Como cada idea generatriz es (debe ser) original, las formas varían por fuerza para expresar adecuadamente esa originalidad:

Todo pensamiento, pues, tiene su propia y adecuada forma; cada artista original una idea y expresión característica; y cada siglo una poesía, y cada pueblo ó civilización sus formas artísticas [OC: V, 82].

La unidad fondo-forma explica la distinción, común en esa época, entre "poesía" y "literatura" o "letras"; distinción basada sobre todo en la antinomia *verso/prosa*, pero que también señala que el contenido varía según la forma. Véase, por ejemplo, esta cita de Echeverría: "Años antes en Buenos Aires, la poesía había tentado evolucionar por senda no trillada en nuestro país, y la literatura también en la «Moda» y otros papeles dado asomos de vida nueva" ["Ojeada retrospectiva...", OC: IV, 42].

Respecto de la expresión, López prefiere hablar de “exterioridades” de la obra literaria: forma, plan y estilo. La forma, que representa y muestra la unidad del texto, es “figura literaria [...] que dará a comprender de qué modo se ve la unidad i la organizacion del asunto” y que se asocia a un término (tragedia, por ejemplo) [CBL: 9]. Interesa observar que la forma se concibe en la mente a partir del conocimiento previo que el escritor tiene de esa figura y al que se asocia inmediatamente el término. Completan la expresión, en orden decreciente de concreción: el **plan**, o encadenamiento lógico y jerarquizado de las partes (“orden de sucesión i de relatividad”²¹ [CBL: 29]), y el **estilo**, “superficie bruñida”, tejido de detalles minuciosos y trabados entre sí que da consistencia a la forma y al plan [CBL: 9].

1.2. La literatura como modo de conocimiento

La segunda regla que abordaremos indica que la literatura es *efecto y creación de la inteligencia*, ya que parte “de ese centro interno en donde el espíritu humano, elabora sus ideas y sus concepciones” [Doc. 5451; Molina 2015a: 146]. Para comprender cómo se produce un texto literario, hay que conocer primero cómo funciona el “alma humana”, según la concepción organicista de base.

Tomamos en consideración inicialmente la primera parte del *Curso de Filosofía*, de Alcorta, dedicado al entendimiento humano. No hay que perder de vista que estas lecciones, basadas sobre todo en el Sensualismo desarrollado por Locke y Condillac más de un siglo antes, señalan un avance en los estudios universitarios de la época. Y en estos se formaron la mayor parte de los jóvenes de la Generación de 1837.

²¹ En nota López justifica el uso del neologismo “relatividad” y da su significado: “la fuerza que hace relativas a las cosas” [CBL: 29].

“Alma” es el término preferido por aquel entonces para referirse al espíritu o “humanidad” (lo distintivo del ser humano), uno de los componentes de la dicotomía que resume el organismo humano: *cuerpo-alma*. A veces, es metonimia del conjunto de facultades intelectuales debido a su cualidad de autoconocimiento: “principio dotado de un poder verdaderamente singular de tomarse por blanco de su misma observación y de estudiarse como si fuera una cosa distinta, sin la ayuda de ningún agente extraño” [López Doc. 5451; Molina 2015a: 146].

Los procesos mentales giran en torno al pensamiento como eje integrador de las capacidades humanas: “La facultad de pensar se divide en tres grandes acciones que son: sentir, conocer y obrar” [Alcorta: 1].

Sentir es la primera porque los sentidos inician el proceso de contacto del alma con el exterior: reaccionan ante movimientos de los objetos y producen una *impresión*; luego, el alma “siente” esa impresión (*sensación*) y toma “conciencia de ella” (*percepción*). Las percepciones pueden ser “representativas” (llevan al conocimiento del objeto que causa la impresión) o “afectivas” (cuando la impresión inicial se percibe como agradable o desagradable) [Alcorta: 10-20].

Los sentidos, entonces, movilizan a las dos facultades fundamentales que constituyen el pensamiento: la inteligencia y la voluntad, las que –a su vez– originan las dos grandes líneas de actividades humanas: el conocimiento y la acción, *lo intelectual* y *lo moral*, que discurren como por dos carriles paralelos pero interdependientes.

La inteligencia abarca otras facultades de menor rango y que operan con complejidad creciente: *atención*, *recuerdo* (*imaginación*, si se recuerdan las percepciones y la forma; *memoria*, si se recuerdan las ideas) y *reflexión* (que realiza las operaciones de abstracción, análisis,

juicio y raciocinio) [Alcorta: 20-7]. Todas ellas permiten el conocimiento del objeto, es decir, la *idea*.

La voluntad actúa cuando las sensaciones afectivas generan una *necesidad* (“sentimiento de inquietud ó malestar producido por la privación de una cosa que juzgamos nos hará bien” [26]) y comprende dos facultades: el *deseo* (o *pasión*, cuando el deseo es vivo y continuado, y se dirige “con fuerza y tenacidad” sobre el objeto deseado) y el *libre albedrío* o *libertad moral* (facultad que pesa, delibera y decide cuando “deliberamos para evitar una imprudencia peligrosa”) [27]. “Libertad moral” alude a la posibilidad que el hombre tiene de elegir entre las opciones que se le presentan en el marco de las responsabilidades de decidir qué clase de persona quiere ser.

Según Alcorta, el primer y mayor objeto de deseo es la felicidad, un bien que “depende de las relaciones en que el hombre se encuentra con los demás hombres y con la naturaleza entera”, como individuo de la “especie humana” y como miembro de una familia y de la sociedad [42]. Estas relaciones determinan los deberes y las obligaciones de cada individuo-ciudadano, y, en consecuencia, las reglas de conducta que deben seguirse para procurarse aquel bien tan apreciado; también, el compromiso mutuamente solidario²².

²² Por ello, Alcorta afirma: “Hay mérito y demérito en nuestras acciones. Este principio que nadie puede negar [...] supone la conciencia de la libertad moral en el hombre” [42]. López todavía recuerda fielmente este axioma cuando escribe su autobiografía [1896: 332]. Echeverría opina de modo similar, si bien funda la ley moral en la fe religiosa: “El hombre, pues, está destinado á realizar el orden ó el bien por medio de la práctica de la ley moral que no es otra cosa que la religion misma que profesais como cristianos [...]. Cada hombre por lo mismo tiene la mision obligatoria y providencial de consagrarse ante todo á la observancia de la ley moral ó divina. Cada hombre además está obligado á trabajar para que los demas hombres la observen y concurren simultáneamente a la realizacion progresiva en el tiempo, del orden ó el bien” [OC: IV, 349].

López enriquece el modelo epistémico de su maestro Alcorta: potencia el campo de los sentimientos y de la memoria, incorpora el tiempo como variable decisiva y considera la fantasía como facultad no solo de crear, sino también de conocer. También ajusta la “teoría del gusto”: “nos hemos decidido a considerar el gusto como un resultado de la sensibilidad i de la razón, como una *sensación* i como una *idea*”; “facultad apreciadora” y “algunas veces *creadora*” [CBL: 74].

El conocimiento de la realidad está atravesado por el tiempo, “fluido” en el que la inteligencia se desenvuelve: “El tiempo, no solo es el elemento en que ella consigna sus hechos sino que es también el agente modificador que los motiva, los funda y los justifica”; “no hay una cosa ó idea, cuyo carácter esencial no dependa del tiempo en que se halla”²³ [López Doc. 5451; Molina 2015a: 149]. De ahí que ubicarse en el tiempo sea una operación mental concomitante con la de comprender.

En relación con el presente, los sentidos recogen “las formas y demás cualidades relativas de los objetos coexistentes” y se las presentan al alma “para que las elabore y forme las ideas que necesite”. En relación con el pasado, opera la memoria, “destinada á vencer los obstáculos, que la destrucción y la muerte, el olvido, la falta de existencia – en una palabra, ponen entre las cosas pasadas y nuestros poderes intelectuales”; y en relación con el futuro, la operación mental que actúa es la previsión, o sea, la capacidad de crear ideas puras: “decidimos sobre relaciones y combinamos armonías que solo tienen un carácter ideal de verdad”. En este proceso de elaboración de ideas, “se hallan los jérmenes de las creaciones literarias y la razón que

²³ Téngase en cuenta que López considera necesario explicar qué es el tiempo: “un ser érgánico cuyos miembros son momentos que se corresponden unos á otros; porqué se engendran y se suceden. [...] Estos momentos son: –El presente: –El pasado: –El porvenir” [López Doc. 5451; Molina 2015a: 150].

demuestra el porqué de la estrecha dependencia en que viven con el tiempo” [Doc. 5451; Molina 2015a:151-3].

Las facultades intelectivas básicas tienen por función primordial el conocimiento del mundo exterior. En la teorización de López, interesa destacar su concepto moderno de *realidad*:

Tres son las fuentes de todas las realidades que puede adquirir la inteligencia humana: primera, la Sensibilidad, que es fuente de las *sensaciones*, de los *afectos* y de las *pasiones*; y que, por lo tanto, nos pone en el caso de conocer lo presente y de obrar sobre este conocimiento; segunda, la Memoria, sin la cual no podríamos conservar el recuerdo de las cosas pasadas: tercera, la Razon que es la que se dedica a estudiar las diversas relaciones de las cosas, para deducir verdades exactas, generales y susceptibles de ser aplicadas a las necesidades de la vida común.

Lo que nosotros llamamos realidad no tiene mas origen ni mas fuente que el ejercicio de estas tres capacidades; y todo lo que miramos como cierto es aquello que comprendemos, sintiendo, recordando o deduciendo [CBL: 238; el resaltado es nuestro].

La tríada *sensibilidad-memoria-razón* garantiza, pues, la *certeza* de la realidad, o sea, que existe, que es *real*; pero esta certeza no es el conocimiento perfecto: “porque lo perfecto es un resultado que no se alcanza sino trabajando sobre las ideas presentes, con la mira de llegar a un tipo ideal, que, sin tener una existencia positiva, la tenga concebible” [CBL: 238]. Esta operación mental se denomina *idealización*²⁴ y evidencia dos tipos de realidades: la real y la ideal. La primera es aquella a la que se accede a través de los sentidos. La

²⁴ “Idealizar es sustituir a la tosca e imperfecta realidad de la naturaleza, el vivo trasunto de la acabada y sublime realidad que nuestro espíritu alcance” [Echeverría 1837: viii].

realidad ideal, en cambio, es un producto creado por la mente: “un mundo ordenado de cosas, un mundo intelectual abstraído de las sensaciones que forman nuestros primeros conocimientos” [Alcorta: 25]²⁵. Mundo “ordenado” de ideas jerarquizadas: un mundo armónico.

El concepto ‘armonía’ es central en esta teoría y, por ello, aparece en reiteradas ocasiones en los diferentes metatextos. Según López, “consiste en las analogías i dependencias con qe muchas partes diversas se allan ligadas a un centro” [CBL: 14]. Es un atributo no solo del pensamiento, sino también del discurso que lo expresa²⁶.

Las ideas que contiene un texto se organizan según una “*jeneralidad ascendiente*”, es decir, “se ligan por grupos de mas en mas jenerales” según relaciones bien establecidas, hasta llegar al principio más “alto” (más general) o idea central y dominante, que da sentido unitivo al conjunto [CBL: 70-1] y garantiza la verdad del pensamiento [21, 67]²⁷.

²⁵ Llegar a la idea es abstraer: se consideran las cualidades separadas de los objetos, que así “llegan á hacerse nuevos materiales sobre los que el entendimiento se aplica de nuevo, [...] de modo que el alma por el efecto de la reflexion consigue crear un mundo ordenado de cosas, un mundo intelectual abstraído de las sensaciones que forman nuestros primeros conocimientos. Al poder de formar y combinar las abstracciones se le ha dado el nombre de *razon*, porque es el atributo característico del hombre” [Alcorta: 25].

²⁶ “El *discurso* es el tejido general qe resulta de la combinacion de los períodos; es, por consiguiente, un compuesto de palabras, frases i períodos, organizado de modo qe espresen un todo omojéneo i armonioso” [CBL: 49]; “la espresion compleja de un razonamiento mas o ménos complicado [...] La netedad [nitidez] para concebir la armonia intrínseca de las ideas qe van a formar el fondo del discurso, i el tino para presentar esa armonia en todos sus detalles con evidencia i brillantez, constituyen todo el arte del discurso, considerado como espresion de la combinacion armoniosa de raciocinios” [CBL: 50].

²⁷ La relación entre las partes subalternas y la principal debe ser “*ideal*, i qe por lo tanto, represente *algo* mas puro qe la realidad misma, algo qe no solamente llene la necesidad material de espresar una idea, sino qe la llene elevando esa idea por el lenguaje i por los pensamientos accesorios a una alta rejion intelectual”; “Deja de ser *clara, cierta i bella* la idea por no ser real?” [CBL: 53].

La unidad ideológica genera la belleza formal, expresión de la “*armonia del conjunto*” [68]²⁸.

Para acceder a la realidad ideal y descubrir esa armonía central, el hombre dispone no solo de la razón, sino también de la fantasía, que opera de un modo más rápido:

La inteligencia tiene dos vías para llegar hasta estas armonías y para expresarlas: ó bien marcha por pasos graduados y conocidos de una en otra relacion hasta llegar al centro; ó bien se asienta de improviso sobre ese centro y recorre rápida y audazmente los puntos que corresponden con él: en el primer caso comprende por medio de la razon: en el segundo por medio de la fantasia. La razon y la fantasia no son mas que dos modos distintos de ejercer la misma cantidad, y por eso es que la una [la fantasia] puede elevarse á tanta altura como la otra [la razon] aparece dotada de una rica fantasia [Doc. 5451: 18; Molina 2015a: 154-5]²⁹.

²⁸ Para alcanzar la armonía, hay que “tener la suficiente sagacidad para encontrar en todo asunto esa idea, i bien percibidas las relaciones por donde se sube asta ella, es fácil ya desprenderse con soltura, con brillo, i bajar con oportunidad asta los detalles, como un arroyo qe se desprende desde la montaña, i baja formando ilos de plata asta el valle” [CBL: 71]; “Un discurso es bello cuando en el todo ai aquella *perfecta unidad*, qe resulta de una armonia preparada eficazmente por los *adornos de detalle* con qe contribuye cada una de sus partes” [CBL: 69].

²⁹ Entre las notas manuscritas de López hallamos el siguiente cuestionario, tipo catecismo, con las definiciones claves. Separamos cada ítem con una barra inclinada, como si fuera punto y aparte: “Por medio de la ~~percepcion~~ {razon} conoce el alma las formas y relaciones inmediatas de las cosas- / Por medio de la fantasia conoce el alma las armonias altas de las cosas y de las ideas; Y crea las armonias q^e. todavia no existen. / -¿En q^e. consiste la belleza? / R. En ser la espresion (p^r. q^e. toda belleza es forma) de la armonia. / P- ¿En q^e. consiste la armonia? / R- En ser la idealizacion de la verdad. / P- ¿En q^e. consiste la verdad? / R- En la deduccion de las armonias q^e. la componen. / P- ¿En q^e. consiste la idealizacion? / R- En el egercicio del la Fantasia / P- ¿En q^e. consiste la deduccion? / R- En el egercicio de la Razon. / P. ¿En q^e. consiste la fantasia?

Las armonías del objeto pueden provocar reacciones afectivo-rationales especiales: “imágenes, concepciones o sentimientos” bellos o sublimes [CBL: 11], según sea la distancia entre el observador y el objeto observado. Si la distancia entre el observador y el centro es amplia –por ejemplo, la distancia entre el hombre y Dios, entre el hombre común y los héroes–, el efecto que produce la contemplación es sublime; si la distancia es menor, el producto solo puede ser bello o, menos aún, bonito. Pero, además de las proporciones, importan los efectos que provoca en el alma el vaivén entre el centro y las dependencias: si es “un movimiento rápido e instantáneo” que produce “un sacudimiento repentino i fuerte”, sorpresa y agitación, el alma experimenta una impresión “*poética*” ante lo sublime [CBL: 14-5]. En cambio, las distancias mínimas apenas aportan lindura, “a medida qe esta [la armonía] vaya teniendo centros más palpables, ménos abstractos i ménos ideales” [15]³⁰.

Según el objeto observado, es el tipo de belleza: “Las armonias morales o *simpatías*, esplican lo bello-moral; las armonias de las ideas, esplican la belleza intelectual, del modo [...] [como] las armonias materiales esplican la belleza física” [CBL: 13]³¹. Conviene advertir que lo sublime y lo bello no originan necesariamente sentimientos

/ R– En establecer de golpe y con audacia en ~~el~~un centro ~~mismo~~ de las relaciones. / [P.] ¿En qº. consiste la razon? / R. En llegar a ese centro pº. medio de pasos graduados y calculados” [Doc. 5451; Molina 2015c: 46-7].

³⁰ De ahí que los textos naturalistas disgustarán a estos escritores porque en aquellos el centro realista (la imagen de la realidad social) es cercano y palmario, sin distanciamiento estético.

³¹ Cuando comenta *Elvira*, Gutiérrez explicita: “lo bello, es bello por el contraste con lo deforme y feo; [...] la poesía no reside tan sólo en las armonías palpables de la naturaleza visible, sino también, en las secretas de los corazones y de las almas; que los mudos pavores que suelen avasallarnos aun en medio del gozo, son colores en la paleta del poeta y realidad en el mundo de la fantasía” [2006: 324-5].

amables: “Toda idea de un grande poder es siempre un centro de creaciones i de armonias, aun cuando enjendre el terror” [13]³².

Porque todas las obras humanas son resultado de las operaciones cognitivas del alma, la preeminencia de una facultad sobre otra determina los tipos de obras. Así, la distinción entre las letras (los textos literarios, en sentido amplio) y los textos poéticos se basa en el proceso mental que opera primordialmente tanto en la escritura como en la lectura, ya que se produce una correspondencia directa entre la facultad que predomina y el tipo de discurso: “A la razon, [corresponden] los trabajos *Filosóficos*; a la memoria, los trabajos *Istóricos*, i a la fantasia, los trabajos *Poéticos*” [CBL: 152]³³.

En el plano de la teoría, y en consonancia con los aspectos psicológicos antes mencionados, los argentinos resaltan la poesía como el género más importante por sus poderosos efectos en el hombre, al que ayuda a mirarse a sí mismo en su unidad orgánica. Afirma Mitre:

Así es cómo la poesía, a la manera de una onda sonora, penetra en lo más hondo de la imaginación y de la conciencia, apoderándose al mismo tiempo de los sentidos, despertando suavemente las emociones perezosas que dormitan, y hace sentir al hombre la unidad de su ser, formando en el fondo del alma un acorde sublime, al dominar con su canto las emociones disonantes del corazón humano.

³² Esta proposición explica por qué *El matadero* y *Facundo* podían considerarse textos bellos; por ende, literarios.

³³ Esta clasificación se parece a la que proporciona Diego Alcorta, quien a su vez se basa en el *Discurso preliminar*, de D'Alembert. Sin embargo, Alcorta usa como criterio clasificador “la naturaleza de los objetos” que se estudian porque, a su juicio, las facultades “se ejercen todas y con la misma intensidad” en cada tipo de conocimiento [170].

Suprímase la poesía, y [...] nuestras facultades [...] jamás producirán ese acorde sintético que es el resultado de la imagen, del sonido, del movimiento y de la abstracción, que son las cuatro grandes manifestaciones de la vida, los cuatro principios constitutivos de las bellas artes, los cuatro elementos de cuya combinación se forman todos los productos intelectuales, y que la poesía es la única que condensa y reduce a una sola fórmula [1916: xxx]³⁴.

En definitiva, la literatura es el “Arte de pensar con *verdad* i con *entusiasmo*, *lójica* i *poesía*” [CBL: 22].

1.3. La literatura como idealización de la realidad

Detengámonos en la “fuerza intelectual” específica de lo literario. La fantasía o imaginación es la “facultad de crearse un mundo ficticio, donde no solo no falten bajo ningún aspecto analogías claras con el mundo real, sino que se vea bien que uno a servido de basa para crear idealmente al otro”³⁵; es decir, que “sin ser *real*, puede ser muy *verdadero*” [CBL: 116]. La obra literaria crea, pues, una “*realidad ideal*, es decir, una realidad que todos concebimos a pesar de que no la vemos; una realidad que corresponde a las cosas que palpamos i que, al mismo tiempo, es algo más que esas cosas, porque las presenta elevadas a un grado de perfección, que solo pueden recibir en idea”. El mundo ficticio no es antinomia del mundo real: es su complemento, su versión ideal.

³⁴ Para Mitre, la poesía es la máxima expresión humana. Por eso, no acepta el comentario sobre sus poemas que hace Sarmiento, quien no les halla utilidad (en un pasaje transcrito por el poeta), e irónicamente afirma poco después: “le falta todo al que no es susceptible de comprender todas las bellezas de la poesía, que condensa a la vez la idea, la imagen y la armonía” [1916: xxvii]. Recordemos que Sarmiento es uno de los pocos miembros de esta generación que no escribe versos.

³⁵ La especial importancia que López dedica a la fantasía es original respecto de las otras retóricas de la época, incluso por dar esa definición de la facultad.

En consecuencia, toda poesía “es la idealización de la realidad” [CBL: 237; Mitre 1916: lvi]³⁶.

Para explicar este proceso de transmutación de la realidad en arte poético, Echeverría resemantiza el verbo *artizar*³⁷ y lo explica de este modo:

El poeta, es cierto, no copia sino á veces la realidad tal cual aparece comunmente á nuestra vista; porque ella se muestra llena de imperfecciones y máculas, y aquesto sería obrar contra el principio fundamental del arte que es representar lo Bello: empero él toma lo natural, lo real [...]; y con los instrumentos de su arte, lo embellece y artiza conforme á la traza de su ingenio; á imágen y semejanza de las arquetipas concepciones de la inteligencia [1837: vi-vii; cf. V, 107-8].

Debe observarse que la realidad real está presente como la fuente de la idealización y como garantía de *verdad*. La verosimilitud resulta, en consecuencia, el efecto de estilo más importante. El literato debe equilibrar dos requisitos: por un lado, que el asunto no sea cierto, sino creación ideal de la imaginación; y, por otro, que “se reconozca la posibilidad racional” de que sea cierto, o sea, que el oyente o el lector pueda establecer fácilmente las analogías entre la realidad y la creación imaginaria. “Ficción i analogía de esa ficción con la realidad- e aquí la léi fundamental de las *obras de fantasía*” [CBL: 117]³⁸, sentencia López. Luego agrega otra regla: que el escritor no debe descubrir esas relaciones; por el contrario, debe manifestarse

³⁶ “La poesía no es la material representacion de la naturaleza; no copia sino qe observa i embelleze, tiene un mundo propio, ideal, sublime; un mundo, en fin, de idealizaciones qe, para ser verdaderas, no necesitan sino de ser bellas” [CBL: 284].

³⁷ “artizar: v. a. ant. Hacer alguna cosa con arte ó artificio. *Fabrefacere*” [DRAE, 1817].

³⁸ Esta verosimilitud notable confiere apariencia de realismo a muchos textos románticos.

“siempre poseído de la realidad de su asunto, como si se alucinara a sí mismo” [117].

Esta insistencia en una verosimilitud evidente tendría que ver con el grado de aceptación que se espera tenga el libro debido a su finalidad cognoscitiva. Si la “realidad” es lo que comprendemos cuando sentimos, recordamos y deducimos, no tiene cabida en ella lo ficticio sin anclaje en lo que el hombre comprende o puede comprender.

Las composiciones poéticas se clasifican según el componente de la realidad que se idealice. La tipología que sigue es original de Vicente Fidel López [CBL: 237-303] y demuestra la sistematicidad de su teoría literaria:

Fuente	Elemento de la realidad	Tipo de composición
Sensibilidad	Sensaciones	Poesía descriptiva o pintoresca
	Sentimientos	Poesía lírica
	Pasiones	Poesía dramática
Memoria	Recuerdos	Poesía épica
Razón	Verdad y error Lo respetable y lo ridículo	Poesía didáctica cómica y satírica
[Todas]	Vida privada de la sociedad	Novela

Más adelante, explicaremos las características distintivas de estas formas.

1.4. La literatura como expresión de la sociedad y testimonio de su *siglo*

Uno de los principios preferidos de la Generación del 37 –y más novedosos para el ámbito cultural argentino de aquel entonces– enseña que el hombre es individuo y sociedad al mismo tiempo³⁹. La sociedad misma es considerada un cuerpo: “cuerpo social cuyos dos principales miembros son ‘el pueblo y el individuo’” [Alberdi 1838b: 97]; y como tal evoluciona: “No son ellas [las sociedades] simplemente una aglomeración de hombres, sino que forman un cuerpo homogéneo y animado de una vida peculiar, que resulta de la relación mútua de los hombres entre sí, y de unas generaciones con otras” [Echeverría OC: IV, 188]. A este sistema relacional denominan “sociabilidad” [Molina, Eugenia: 154].

Dada la novedad, los argentinos se ven obligados a explicar de qué se trata y lo hacen después de haber propuesto cambios en las costumbres mediante la sátira de Figarillo, principalmente. En “Del arte moderno” (en el número 21 de *La Moda*), Alberdi empieza la lección sobre sociabilidad, que continuará dos meses después, del otro lado del Río de la Plata, en “Del arte socialista” (en el número 5 de *El Iniciador*), de modo tal que *moderno* deviene sinónimo de *socialista*.

La sociabilidad no se limita a lo político, sino que abarca la vida de la comunidad en todas sus manifestaciones: “La sociabilidad [...] todo lo domina, todo lo abraza; estado, familia, individuo, sexos, edades, condiciones; todo lo penetra de un espíritu único, de una sola y misma impulsion, lo predispone uno para otro, lo amalgama armónicamente

³⁹ “El hombre es un ser sociable por naturaleza” [46], debía explicar Alcorta en su momento.

[...]” [Alberdi 1838b: 97]⁴⁰. La “fórmula completa” de la sociabilidad es la combinación armónica de la generalidad con la individualidad, la “unidad múltipla” [98], concepto englobalizador y equilibrante de los otros dos: “Combinar la patria y el individuo, el pueblo y el ciudadano, y en el equilibrio armonico de esta combinacion esta encerrada la solucion del problema social” [97]. La forma de la sociabilidad es la democracia [98].

El cuerpo social abarca distintos niveles de asociación: lo individual, lo nacional y la humanidad; todos de igual importancia por sus relaciones recíprocas:

Son tres personalidades indestructibles, que se suponen mutuamente, que se sostienen mutuamente, que se alimentan, que se nutren y agrandan mutuamente. Aislar el individuo de la nacion es aniquilar igualmente el individuo, la nacion, la humanidad. Aislar la nacion de la humanidad, es aniquilar igualmente la nacion, el individuo, la humanidad. Todo en la humanidad como en la creacion, es solidario y dependiente entre sí. Y en esta dependencia está la vida: todo aislamiento es muerte [Alberdi 1838c: 2].

Estas interrelaciones originan responsabilidades mutuas que limitan la libertad: “todo es libre, pero libre para determinado fin: no hay libertad ilimitada, ni en el individuo, ni en la nacion, ni en la humanidad; y si la hubiera seria espantosa” [2]. Ese fin es la consecución del bien común, el mayor beneficio posible para todos, la

⁴⁰ Del mismo modo, en la novena palabra simbólica, “Emancipación del espíritu americano”, Echeverría afirma que la “sociabilidad de un pueblo se compone de todos los elementos de la civilizacion: —del elemento político, del filosófico, del religioso, del científico, del artístico, del industrial” [OC: IV, 167]. Y en otro pasaje del *Dogma socialista* explica: “la fórmula llamada hoy á presidir la política moderna, [...] consiste [...] en la armonizacion de la individualidad con la generalidad, ó en otros términos, de la *libertad* con la *asociacion*” [OC: IV, 233].

utilidad esperada: “socializar el pueblo es hacerlo util para si y para el individuo; socializar el individuo es hacerlo útil para si y para el pueblo; socializarlo todo es hacerlo todo propio al progreso y al bien de todos y de cada uno” [Alberdi 1838b: 98].

Cada sociedad, como el individuo, tiene un “espíritu” esencial y estable, que se manifiesta en la lengua [LM, 20: 8], las costumbres, la historia, el arte y el espacio geográfico donde se asientan. Pero, también como el individuo, cada sociedad *vive*, se desarrolla movida por una finalidad trascendente y obligatoria: cumplir el destino de ser libre, para lo cual debe progresar continuamente. Echeverría lo explica en la *Ojeada retrospectiva*...:

[...] el *progreso* es la ley de desarrollo y el fin necesario de toda sociedad libre [...].

Pero, cada pueblo, cada sociedad tiene *sus leyes ó condiciones peculiares de existencia*, que resultan de sus costumbres, de su historia, de su estado social, de sus necesidades físicas, intelectuales y morales, de la naturaleza misma del suelo donde la Providencia quiso que habitase y viviese perpétuamente.

En que un pueblo encamine el desarrollo y el ejercicio de su actividad con arreglo á esas condiciones peculiares de su existencia, consiste el *progreso normal*, el *verdadero progreso* [OC: IV, 18-9]⁴¹.

⁴¹ “Un pueblo que no trabaja por mejorar de condicion, no obedece á la ley de su ser. La revolucion para nosotros es el progreso” [OC: IV, 127-8]. Alberdi ha explicado estas ideas primero en la apertura del Salón Literario: “El desarrollo [...] es el fin, la ley de toda la humanidad; pero esta ley tiene también sus leyes. Todos los pueblos se desarrollan necesariamente, pero cada uno se desarrolla a su modo; porque el desenvolvimiento se opera según ciertas leyes constantes, en una íntima subordinación a las condiciones del tiempo y del espacio. Y como estas condiciones no se reproducen jamás de una manera idéntica, se sigue que no hay dos pueblos que se desenvuelven de un mismo modo. Este modo individual de progreso constituye la civilización de cada pueblo; cada pueblo, pues, tiene y debe tener su civilización

Esta teleología social origina responsabilidades morales y cívicas⁴²; obligaciones que son inexorables porque se fundamentan en una ley suprema, indiscutible: la de Dios⁴³. No hay que perder de vista que estos intelectuales toman la religión en su sentido lato de relación con Dios y que valoran el Evangelio como “la ley del amor” [OC: IV, 137], pero sin sentirse, por ello, obligados a pertenecer a una iglesia, ni a aceptar dogmas de fe. Aún más, intentan resignificar lo religioso desde una perspectiva centrada en lo humano:

La mejor de las religiones positivas es el cristianismo, porque no es otra cosa que la revelación de los instintos morales de la humanidad. El Evangelio es la ley de Dios, porque es la ley moral de la conciencia y de la razón.

El cristianismo trajo al mundo la fraternidad, la igualdad y la libertad, y rehabilitando al género humano en sus derechos, lo redimió. El cristianismo es esencialmente civilizador y progresivo [OC: IV, 137].

Las obligaciones individuales “se ramifican en el prójimo, en la familia, en la patria, y por último en la humanidad, para conducir gradualmente al hombre á la perfección moral” [OC: IV, 408]. El cumplimiento de estos deberes refluye, pues, en beneficio individual: “la perfección moral diviniza al hombre” [IV, 411], espiral virtuosa que explica la metáfora de la *elevación del alma* como meta del progreso civilizador.

propia, que ha de tomarla en la combinación de la ley universal del desenvolvimiento humano, con sus condiciones individuales de tiempo y espacio” [1977: 138-9].

⁴² “La libertad al mismo tiempo que dá un derecho impone un deber de rigurosa justicia” [Echeverría. OC: IV, 388].

⁴³ Echeverría a los niños uruguayos les enseña: “todos los *deberes* nacen de la *ley moral* ó lo que es lo mismo—de la Religion, porque sin ella, la moral no tiene fuerza obligatoria, ni autoridad ni sancion” [OC: IV, 330].

En definitiva, pensamiento, acción y moral integran la unidad constitutiva esencial del individuo-sociedad, en la que el ser (pensamiento-acción) y el deber ser (moral) se tensionan complementándose y potenciándose mutuamente.

La sociedad tiene inteligencia, voluntad y conciencia como cada ser humano⁴⁴. La organicidad del cuerpo social es explicada por López en “Pensamiento enciclopédico” [Doc. 4275; Molina 2015c: 68-9], una especie de lección para su amigo el intelectual chileno Francisco Bilbao⁴⁵, que sintetizamos en el siguiente cuadro:

principios de la vida social		Ley	Acciones	asuntos
principio espiritual	las ideas, las teorías → principio de revolución = inteligencia en el individuo	Progreso	educación	progreso: elevación del alma del pueblo
principio individual	las leyes y el trabajo → principio de poder y de aplicación = voluntad en el individuo	autoridad	ciencia y política	egoísmo: ideas prácticas y útiles
principio moral	las costumbres → principio de conservación y de defensa = conciencia en el individuo	tradición	historia	conciencia de la <i>cadena</i> pasado-presente-futuro
		↓ razón		

⁴⁴ Cf. “Importancia del trabajo intelectual” de “X” (Vicente F. López) en los números 19 y 20 de LM.

⁴⁵ Francisco Bilbao es uno de los profesores chilenos del Liceo de Varones que López funda junto con Sarmiento. Su libro *Sociabilidad chilena* genera una fuerte polémica pues es acusado de herético e inmoral.

Obsérvese la confluencia de dos coordenadas. La primera es vertical (*abajo-arriba*): desde las ideas prácticas hacia las ideas *elevadas* o progreso (civilización). La segunda es horizontal (*atrás-adelante*): desde el pasado (tradicción) hacia el futuro (revolución). En definitiva: sin desconocer lo pasado, ni menospreciar lo práctico, la sociedad se mueve –mediante la educación– hacia el futuro que asegurará el progreso, sobre la base de la ciencia y de la política. No se procura una revolución copernicana, sino una evolución⁴⁶.

Esta evolución progresista implica un doble discernimiento: en la dicotomía *permanente-cambiante*, y en la antinomia *transformador/retrógrado*. El mundo físico permanece, pero el mundo intelectual cambia continuamente: las ideas de un hombre “son hoy el resultado de su modo de ser y de sentir, un día pasa, un siglo, y [la inteligencia humana] vuelve á observar y ya no ve del mismo modo: [...] al paso que lo que existe está perenne, su modo de verlo, sentirlo, juzgarlo solo cambia [...]” [Echeverría. “Fondo y forma...”, OC: V, 78-9]. Este cambio está impulsado por la ley del progreso. Pero el hombre, debido a su libre albedrío, no necesariamente acata esa ley: “siendo la humanidad una cosa esencialmente movable, es claro qe puede obedecer a tres impulsos: al movimiento progresivo, al retrógrado, o al conservador” [CBL: 217], es decir, al movimiento hacia el futuro, hacia el pasado o la permanencia en el presente.

López considera esta tensión dialéctica como un proceso natural, “resultado lójico de los antecedentes” sociales, políticos y culturales [1842: 124]. El espíritu conservador tarde o temprano se enfrenta a una novedad, que “ensancha el campo del pensamiento” porque

⁴⁶ “En todo el mundo ha sido inevitable un duelo eterno entre la tradicion y las innovaciones, entre la quietud y el progreso” [“Una hora de la vida”. LM, 19: 5-6].

“provoca dudas, reflexiones, desengaños”. En este movimiento la literatura ocupa un lugar fundamental dado que las “novedades literarias” llevan siempre un “jérmen de revolucion” [125].

En síntesis: cada sociedad tiene un espíritu distintivo y es única respecto de otras tanto por el ámbito geocultural en el que se inserta, como por el período histórico en que se desarrolla. Cada sociedad vive en un continuum temporal hacia el progreso civilizador que inexorablemente le corresponde como destino. No obstante, y a pesar de los cambios que origina el fluir del tiempo, hay principios y valores que no se modifican (o no deberían modificarse) pues definen el espíritu del hombre, del pueblo, de la humanidad. Pero, para mantener la identidad social fiel a sí misma, es necesario a veces modificar (actualizar) las costumbres que signifiquen quedarse en el ayer.

En este marco conceptual hay que entender la tercera regla: *la literatura es la expresión de la sociedad*, que los escritores argentinos⁴⁷ toman de Louis de Bonald y que leen a través de Madame de Staël:

Si le style est l'expression de l'homme, la littérature n'est pas moins l'expression de la société. [...] la littérature sera donc l'expression de

⁴⁷ La primera referencia que hallamos es la de Marcos Sastre en su discurso inaugural del Salón Literario: “la literatura debe ser una pura expresión de la intelectualidad nacional” [1977: 130]. Figarillo, en el artículo que cierra *La Moda*, cita “la literatura, es la expresión de la sociedad” como una de las ideas generales y abstractas que agrada a su público, aunque irónicamente demuestra que el “lector viejo” la desprecia solo porque no tiene un autor conocido [“Los escritores nuevos y los lectores viejos”. LM, 23: 4]. López repite esa misma frase en la polémica de 1842 [1943: 29, 57, 59]. Para Miguel Cané las letras “son la expresión de la vida intelectual, política y real de la sociedad” [1858b: 3]. Juan Eugenio Labougle, autor de la –tal vez– primera historia literaria argentina, también la cita varias veces [4, 139].

la parte moral de la société; c'est-à-dire de sa constitution, qui est son âme, son esprit, son caractère [Bonald: 988]⁴⁸.

La literatura es la exteriorización de la sociedad, su cara visible: “La literatura, muy particularmente, es tan peculiar a cada pueblo, como las facciones del rostro entre los individuos” [Gutiérrez 1977: 148]⁴⁹. Se integra en el sistema cultural en interacción orgánica con la sociedad y su historia, porque el fondo de la obra literaria es aportado por ellas: “La *Literatura* trabaja sobre todo las ideas que, acerca de la Religión, de la Filosofía i de la Historia, puede tener una época; es decir, sobre sus *creencias*” [CBL: 29]⁵⁰; cobra impulso con sus revoluciones [CBL: vi]; aún más, es “la hija primojénita de la religión i de la filosofía”⁵¹ [19]. De ahí que la literatura sea un “ECHO SOCIAL” pues “demuestra sucesivamente el conjunto de progresos i de ideas de un pueblo” [17].

Por ser hecho social, la literatura también es un “inmenso ECHO ISTÓRICO” [CBL: 17] y se constituye en “documento que atestigua las influencias bajo cuya acción se ha movido la civilización del género

⁴⁸ “*Le style est l'homme même*, a dit Buffon, et l'on a dit après lui: *La littérature est l'expression de la société*. [...] la littérature est à la société ce que le style est à l'homme, [...] on pourrait définir la littérature chez chaque peuple, *le style de la société*. Ainsi chaque société a son style, como chaque peuple a son langage” [Bonald: 976].

⁴⁹ Gutiérrez explica, antes de esa cita, que “cada pueblo debe, según sus necesidades, según su suelo y propensiones, cultivar aquellos ramos del saber que le son análogos; que cada pueblo tiene una literatura y un arte, que armoniza con su moral, con sus creencias y tradiciones, con su imaginación y sensibilidad” [1977: 148].

⁵⁰ “Entendemos por creencias, no como muchos la religión solamente, sino cierto número de verdades religiosas, morales, filosóficas, políticas, enlazadas entre sí como eslabones primitivos de un sistema y que tengan para la conciencia individual ó social la evidencia inconcusa del axioma y del dogma” [“Ojeada retrospectiva...”, OC: IV, 99, n. 1].

⁵¹ En este sentido léase el epígrafe general de *Rimas*, tomado de Moreto: “¿Pues toda la poesía, / Qué es sino filosofía?” [1837, portada]. El epígrafe se pierde en la edición de las *Obras completas*.

humano” [19]. Puede ser testimonio porque refleja y representa el *tiempo*, el “siglo”, las ideas que prevalecen en la sociedad en un período determinado y que se constituyen en el motor social. La interrelación es profunda porque se produce una simbiosis entre sociedad y literatura en cuanto a la finalidad, o sea, en el plano moral del deber ser:

[...] nosotros pensamos con la convicción mas profunda, que el fondo del arte debe estar en una estrechísima intimidad armónica con el fin de la sociedad. Es cierto pues, que el juicio que formamos de un arte, debe depender absolutamente de la idea que nos hagamos del fin de la sociedad. Para nosotros [...], este fin es el progreso, el desarrollo, la emancipación continua de la sociedad y de la humanidad. [...] nos es imposible concebir estacionario, inmóvil el arte, cuando vemos que la sociedad se modifica y desarrolla continuamente [LM, 9: 4]⁵².

En “Clasicismo y Romanticismo”, López detalla esta interrelación, en la que el escritor –por ser un intelectual, es decir, por haber desarrollado sus facultades intelectuales y morales (“hombre eminente”)– tiene una responsabilidad distintiva ya que puede observar lo que ocurre en la sociedad, y analizar y valorar las creencias que circulan en ella. Desglosamos la cita para que se observe el razonamiento:

[...] no siendo otra cosa las obras literarias que la expresión que los hombres eminentes hacen de sus ideas;

⁵² Si, en cambio, se considera la literatura “históricamente, y en sus relaciones con su época y el arte, bien puede ser bella” [LM, 9: 4]. Este parece ser el argumento que justificaría la existencia de una historia literaria: apreciar la belleza en las obras de otros tiempos, mientras se produce la literatura bella y apropiada del tiempo presente.

y no pudiendo suceder, que en una cabeza eminente estén separadas las ideas del espectáculo que ofrece la situación de la sociedad,
ni las expresiones sin puntos de contacto con los dogmas dominantes de la época en que [sic] se escribe;
no pudiendo ser tampoco, que el hombre que piense deje de estrellarse con los intereses positivos de la vida y de sentirse en armonía o choque con la sociedad que es la que formula y organiza esos intereses,
resulta que una obra literaria [...] está ligada con la sociedad, con la época, con la educación del escritor, con su libertad, con su familia, con su carácter;
en una palabra, que todo escrito digno de memoria es el **espejo** que a la vez refleja las formas de un individuo [sic], de un país y de un siglo. He aquí la base de la armonía que necesariamente existe siempre en las formas y tendencias de toda obra literaria, y la época de su producción [1842: 123-4; el resaltado es nuestro].

Destacamos la metáfora del espejo. No alude tanto a la reproducción mimética, como a la regla de la expresión literaria como la cara visible de las ideas predominantes en un momento histórico determinado. Por consiguiente, si en cada tiempo existe una sociedad distinta, cada una tiene su literatura propia, original:

Unas son las ideas morales del hombre; unas sus pasiones; uno su destino; [...] pero el clima, la religión, las leyes, las costumbres, reprimiendo, exaltando, modificando la energía de sus facultades, deben dar a la imaginación poética de los pueblos dirección distinta; y de aquí nace que el espíritu inmortal de la poesía entre las diversas naciones, aparece revestido de formas peculiares, y que estas se

alteran y varían en cada siglo con las ideas, leyes y costumbres [Echeverría. “Fondo y forma...”, OC: V, 78].

En correspondencia con la dinámica de las ideas, las formas poéticas varían “siguiendo en su marcha todas las vicisitudes, retrocesos y adelantos del saber humano y de la civilización”; no obstante, “el espíritu esencial” de cada forma “pasa inalterable de generación en generación” [OC: V, 81]⁵³.

1.5. La literatura como modelo artístico y moral

El autor transmite algo que no conoce el lector; la publicación deviene en material pedagógico: “FONDO del libro, tesoro escondido en él i ofrecido para enseñanza del lector” [CBL: 5]. López caracteriza la literatura como un modelo artístico, pues no emplea la expresión “natural” [18]. La modelización se produce en el *arte de pensar* y en el *arte de expresarse* [20] y no solo porque se impresiona a la inteligencia con la “demostración clara i evidente de la verdad principal”, sino también porque la “expresión evidente de ideas, nos arrastra sin que nosotros lo sintamos, i nos somete a la imitación”⁵⁴. Mucho más si se hace con entusiasmo, o sea, poéticamente, dando “color i vida” a las palabras [21]. La literatura tiene, pues, una función formativa: enseñar a pensar y a expresar las ideas bellamente y con entusiasmo. A partir

⁵³ “La poesía sigue la marcha de los demás elementos de la civilización, y nutriéndose, como principalmente se nutre, de principios filosóficos, de ideas morales y religiosas, debe ceder al impulso que le dan las doctrinas dominantes en la época, sobre aquellos tres puntos centrales del mundo de la humana inteligencia” [Echeverría. OC: V, 79]; “[...] sin la poesía bajo alguna de sus formas, el progreso, la abstracción y la perfectibilidad son imposibles” [Mitre 1916: xxxi].

⁵⁴ “[...] todo juicio es resultado de una comparación, i esta verdad nos debe llevar a pensar que el modo de adquirir un buen *gusto*, es fortificar nuestro talento natural estudiando los buenos modelos, i comparándolos entre sí” [CBL: 74].

del análisis del modelo (imitación inteligente), se podrá crear: “nadie crea mejor que aquel que estudia con conciencia las creaciones de los demás” [20].

Para enseñar a pensar y a expresarse artísticamente, al escritor le conviene recurrir a las figuras retóricas de pensamiento y de construcción. Entre todas, sobresale la comparación –“el cimiento real de todas las demás” [CBL: 79]– porque armoniza fondo y forma mejor que cualquier otra:

La comparación [...] sirve para dar la idea clara de un objeto por medio de las relaciones de semejanza que tenga con algún otro. De aquí puede deducirse ya la notable importancia de la comparación: no solo todo el arte del estilo está [...] en el arte de encontrar *armonías* o relaciones, sino que también estriban en esto todas las ciencias humanas. Por esta razón, se puede decir Víctor Hugo con mucha verdad que –*en la comparación estriba el genio*. El uso de las comparaciones es de una necesidad indispensable en el discurso, y es por cierto una felicísima coincidencia que esta necesidad produzca al mismo tiempo los más brillantes adornos del estilo [CBL: 90-1].

Como variantes de esta figura, López destaca la metáfora (o comparación abreviada) [CBL: 78-80] y la antítesis (o comparación negativa) [97-8]. Esta ayuda especialmente al raciocinio: “encontramos en su discurso parangonados dos pensamientos opuestos con el objeto de hacer resaltar por el mismo contraste los colores especiales de cada uno de ellos” [97]. La antítesis es apropiada para el estilo satírico; si se la usa con moderación es “muy agradable” [97]⁵⁵.

⁵⁵ En el número 3 de la *Revista de Valparaíso* [abr. 1842: 82-9], López incluye “De las figuras de raciocinio”, anónimo tomado del “*Diario de la Tarde*”; en verdad, fragmento

Por esa función formativa, la literatura es representativa de un ámbito cultural, al mismo tiempo que ayuda al desarrollo de ese ámbito gracias a que transmite ideas y a su capacidad modélica: “Como echo histórico, patentiza los progresos de la inteligencia humana: como modelo artístico, refluye sobre esa inteligencia, la cultiva, la enseña, la civiliza” [CBL: 18].

En tanto modelo civilizador, la literatura conlleva la obligación de ser moral. Entendamos qué sentido debe darse a la moralidad:

[...] entre todas hay una [verdad], indispensable para todo hombre, y es la moral. No hay arte, no hay ciencia ni trabajo alguno que no esté ligado á este *gran todo*; la moral es la sociedad, y la sociedad es el hombre, es la inteligencia y la industria. Pero no se crea que la moral consiste en la inacción, *el principio de toda moral, consiste*, como dice [...] [Pascal], *en aprender á pensar bien* [López 1838: 8]⁵⁶.

López también se basa en un pasaje de *Mélanges de littérature et de politique* (1829), de Benjamin Constant [867-8], al cual traduce en uno de sus cuadernos. En él se describen los efectos morales de una obra

de *Ensayos literarios y críticos*, de Alberto Lista y Aragón. El español también destaca la importancia de la antítesis: “los pensamientos reciben a veces mucha luz de sus contrarios, así como también la reciben de sus semejantes; y nunca parecen más contrarias dos ideas que cuando se encierran en dos frases contrapuestas y de casi de igual extensión; porque juzgamos mejor de la oposición entre ellas cuando en todo aparecen iguales, menos en aquello en que se oponen” [85].

⁵⁶ La moral no confronta con la libertad, solo le pone los límites necesarios para la vida en sociedad: “Todo es independiente y dependiente á la vez, en la humanidad como en el universo. Ni la independencia ni la dependencia son absolutas, ilimitadas: todo es libre, pero libre para determinado fin: no hay libertad ilimitada, ni en el individuo, ni en la nación, ni en la humanidad; y si la hubiera sería espantosa. Ninguna libertad es voluntaria, caprichosa; todas dependen de la razón, y la razón es la ley divina en virtud de la cual todo camina, se desarrolla y vive en el universo en un justo y armonioso equilibrio” [Alberdi 1838c: 2].

de imaginación, que no debe ser una moralidad legalista como la neoclásica, sino una que obligue al cambio de actitudes:

1º. La moral de una obra de imaginación se compone de la impresión q^e. su conjunto deja en la alma; si cuando uno [#] deja el libro se encuentra más lleno de sentimientos dulces, nobles, generosos q^e. antes de haberlo empezado, la obra es moral, y de una alta moralidad.

[...] Yo no sé p^r. q^e. parece q^e. desagrada á muchas gentes esta moral q^e. resultando de las emociones naturales influye sobre el tenor general de la vida. Será precisamente p^r. lo q^e. se extiende a todo [...], modifica necesariam^{te}. nuestra conducta; mientras q^e. los axiomas directos quedan, p^r. decirlo así, en sus nichos? Sería tal vez p^r. q^e. no se quiere p^a. sí la moral q^e. nace del entendimiento y del entusiasmo; p^r. q^e. esta moral nos obliga en cierto modo á obrar mientras q^e. las máximas directas no obligan á los hombres sino á respetarlas? [Doc. 5451].

Mirarse en el *espejo* literario ayuda al hombre a comprender su vida y a la sociedad, y actuar conforme con las ideas que contribuyen a “la mejora moral de los pueblos” [López 1842: 123]. De ahí la gran responsabilidad de literatos y críticos. Según López:

La crítica de hoy no se cuida ya tanto de saber si una [sic] obra es bella, cuanto de resolver si puede ser bella sin ser útil a la humanidad; se pretende, pues, y con razón, humanizar la poesía y despojarla de sus pretensiones aristocráticas y divinos atavíos para que [...] [sea] el pan de los pueblos y uno de los instrumentos del progreso que ellos reclaman con pleno derecho [123]⁵⁷.

⁵⁷ “[...] demande [el hombre] a la poesía, a la música, a las artes todas, a las pasiones mismas, algo que deleitando el alma, la mejore, la ennoblezca, la ensanche para

Para lograr esta moralidad y no una moralina –dice Gutiérrez–, la pasión que predomina en toda obra debe ser concebida por “una razón filosófica” y sentida por “un corazón elevado” [2006: 329]⁵⁸.

Por este carácter modélico, la regla de la moralidad deviene en compromiso ético y en defensa de la calidad artística. Lo bello se fusiona con lo moral. Así lo explica Mitre, valorando la actitud de los poetas ante la realidad argentina:

Entre nosotros, la tiranía de Rosas apenas ha merecido algunas coplas vulgares, porque la poesía que tiene el sentimiento de lo bello, huye de la fealdad moral, a la par que se apasiona por la virtud y la justicia, que son un reflejo de la belleza ideal sobre la tierra. Por eso, los poetas del Río de la Plata han derramado en sus versos su amor a la libertad y su odio por la tiranía, guiados siempre por ese sentimiento de lo bello, que hace comprender cuanto hay de sublime y de hermoso en la libertad y en la justicia [1916: lvii].

Respetar las normas no es suficiente. Es necesario convertir la enseñanza moral en mejoras concretas. Pero no toda la literatura respeta este principio, volviéndose un anti-modelo. Acusaciones de inmoralidad suelen recaer sobre algunas novelas europeas. Marcos Sastre las califica de “inútiles y perniciosas”:

[...] deben mirarse como una verdadera invasión bárbara en medio de la civilización europea y de las luces del siglo; vandalismo que [...] pervierte mil corazones puros. Porque sacando a la pública luz las

comprender en ella a la humanidad toda como a una numerosa familia de hermanos...” [Gutiérrez 2006: 330].

⁵⁸ A continuación, Gutiérrez precisa: “Mientras el poeta no vea en el amor una predestinación y le aleje de los sentidos para acercarle al alma, sus personajes serán como el D. Juan de la tradición, dignos del infierno: dignos sólo de ser estimados por inteligencias depravadas” [2006: 329].

pasiones más vergonzosas, los extravíos más secretos de un corazón corrompido, la crónica escandalosa de las costumbres, pican sobremanera la curiosidad de los jóvenes, halagan sus pasiones, los aleccionan para la intriga y la seducción [...] [1977: 119].

Una acusación similar preocupa a Vicente Fidel López. En “Importancia del trabajo intelectual”, de *La Moda*, diferencia las buenas novelas de las malas [1838]; en el *Curso de Bellas Letras* aclarará que útiles son las novelas históricas de Walter Scott, pero perniciosas la mayoría de las de autores franceses porque “tienen por objeto presentar los vicios más torpes e inmundos de la sociedad, desencantando el corazón de todas las ilusiones, y persuadiendo que no existen en el mundo virtudes” [300].

Tan acentuadas son las críticas corrientes a la novela que López debe salir a defender *Esther*, de su amigo Miguel Cané. Pero la defensa no es directa: López se ubica en el rol del censor e indica el *deber ser*, mientras que el novelista justifica el argumento y los personajes; todo esto en sendas cartas que dialogan entre sí pues se publican en el mismo volumen con *Esther* (en el tomo IV de la colección Biblioteca Americana) [Cané 1858a: 268-73; Curia 1994; Molina 2011: 143-51]⁵⁹.

1.6. La literatura como misión patriótica y profética

La función formativa se convierte en la gran misión de la literatura y del arte, cuyas características estéticas facilitan la reflexión:

⁵⁹ La regla del modelo moral se corresponde con el “segundo modelo genológico” hispanoamericano, que Gomes denomina transitivo: “Puesto que la misión del texto es transformar el mundo, los géneros resultan ser distintos medios o estrategias para llevar a cabo ese propósito” [1999: 35]. Este patrón es tanto neoclásico como romántico.

Es del arte discernir [...] lo mas bello, heróico y sublime, lo mas noble y generoso, y aplicarse á representarlo en forma visible con animados colores haciendo uso de los instrumentos adecuados. Es del arte glorificar la justicia, dar pábulo á los elevados y generosos afectos, hacer el apoteosis de las virtudes heróicas, fecundar con el soplo de la inspiracion, los sentimientos morales; los principios políticos, las verdades filosóficas, y poniendo en contraste el dualismo del hombre, la perpétua lucha del espíritu y la carne, de los apetitos sensuales y los deseos infinitos, hacer resaltar su dignidad moral y su grandeza.

Divina por cierto es la mision del arte [Echeverría. "Reflexiones sobre el arte", OC: V, 110-1]⁶⁰.

La exaltación moral que provocan en el alma las sensaciones, los sentimientos, las pasiones, los recuerdos y las razones verdaderas, idealizadas en la literatura, estimula la voluntad e impele al hombre a actuar. El modelo literario enseña el camino y señala la finalidad que debe conquistarse, es decir, la misión que sus mismas facultades imponen al intelectual. Misión (en el sentido etimológico y religioso⁶¹ del término) hacia los demás hombres, hacia la patria y hacia la humanidad toda.

El hombre libre tiene la obligación moral de ayudar a otros en su formación y a su patria, a desenvolverse hacia el Progreso. El amor a la patria trasciende lo humano: "para ser fecundo, debe tomar el

⁶⁰ Echeverría aclara que esa misión puede no ser conocida por las "sociedades poco ilustradas", pero que, aun en ellas, el arte "á par de los elementos de la civilizacion, ejerce secretamente una poderosa influencia, y va recobrándola [la misión] con el progreso de la cultura y el tiempo [OC: V, 111].

⁶¹ Reconoce Mitre: "la poesía ha sido considerada entre nosotros como un verdadero sacerdocio [...]" [1916: lvii].

carácter de una religion nacional”, dice Echeverría [OC: IV, 333]⁶². La responsabilidad cívica es la mayor de todas; insoslayable, aunque cueste sacrificios (como el exilio). El mismo bate lo sentencia con firmeza en la quinta “palabra simbólica”:

El que no obra cuando la pátria está en peligro, no merece ser hombre ni ciudadano. [...]

Solo es digno de alabanza el que conociendo su mision, está siempre dispuesto á sacrificarse por la pátria, y por la causa santa de la libertad, la igualdad y la fraternidad [OC: IV, 144-5].

Ello es posible porque el poder de la literatura es muy fuerte: “Hasta los tiranos y los conquistadores han reconocido el poder irresistible de la poesía, persiguiendo con más encarnizamiento a los poetas que a los soldados en armas” [Mitre 1916: xlv]⁶³.

Quien se sacrifica por la patria recibe la recompensa de convertirse en uno de sus “grandes hombres, símbolos permanentes de su gloria” [OC: IV, 151]. Esto sucede aun con los literatos, gracias al poder formativo de la literatura: “La única gloria que puede legitimar la

⁶² Echeverría, en tanto líder de la Nueva Generación, basa en esa pasión el acicate para la acción de los jóvenes “regeneradores y reformistas” (al decir de Rosas) [Weinberg 1977: 105]. Sus lecciones en el Salón Literario tienen la fuerza de un mandato sagrado. En el “Discurso de introducción a una serie de lecturas pronunciadas en el ‘Salón Literario’ en setiembre de 1837”, propone: “Hinquemos la consideracion en esta idea: que Dios al dotar al hombre de inteligencia y darle por teatro la sociedad, le impuso la obligacion de perfeccionarse á sí mismo, y de consagrar sus esfuerzos al bienestar y progreso de su patria y sus semejantes; y llenos de buena fé y entusiasmo, amparándonos de los tesoros intelectuales que nos brinda el mundo civilizado, por medio del tenaz y robusto ejercicio de nuestras facultades, estampemos en ellos el sello indeleble de nuestra individualidad nacional” [OC: V, 335; Weinberg 1977: 174]. Acerca del “providencialismo espiritualista” de Echeverría, véase Myers 2006.

⁶³ “[...] la palabra del poeta, es la trompa que debe hacer que palpiten y vivan los cadáveres; debe ser mandato de la resurrección que ha comenzado en el viejo mundo, y ya tal vez en el que nosotros habitamos” [Gutiérrez 2006: 330].

filosofía, en el pensador, en el literato ó el escritor, es aquella que ilustra y civiliza, que extiende la esfera del saber humano, y que graba en diamante con el buril del génio sus obras inmortales” [OC: IV, 152]. Sin embargo, en el ámbito privado Echeverría reconoce que la misión puede ser ingrata, aunque edificante al mismo tiempo; por tanto, muy exigente: “El hombre que se siente con la fuerza de realizar una misión debe levantarse alto” [2006: 359]⁶⁴.

Hablar de misión implica hablar de proyección, de futuro; un futuro que se presume promisorio: “La poesía moderna debe tener profundamente impreso el sello de la profecía. Su mision es la libertad; su numen la patria; su carácter, humanitario, sagrado, inmortal” [LM, 12: 1]. El futuro puede y debe ser profetizado por aquellos que han desarrollado sobre todo la facultad de la previsión, es decir, por los poetas o vates: “Augur de lo futuro, es el intérprete de lo pasado, su presente es el universo” [1]⁶⁵.

⁶⁴ En los renglones anteriores ha dicho: “El que tiene la debilidad de meterse a escritor, debe resignarse de antemano a sufrir todos los inconvenientes del oficio. Ninguna consideración me impedirá entrar de lleno, como lo he resuelto, en el fondo de nuestra sociabilidad. Conozco que la senda es escabrosa, que no se hará justicia a mis nobles intenciones; pero el porvenir me justificará. Si la consideración del qué me dirán, me ha hecho antes arrojar mil veces la pluma; hoy que he aprendido a vivir, a conocerme y a conocer, nada me arredrará” [Echeverría 2006: 359].

⁶⁵ “[...] un genio que nunca desampara a los pueblos; que mostrando al hombre la nada de sus obras, le impele siempre hacia adelante, y señalándole a lo lejos bellas utopías, repúblicas imaginarias, dichas y felicidades venideras, infúndele en el pecho el valor necesario para encaminarse a ellas, y la esperanza de alcanzarlas. Este genio es la *poesía*” [Gutiérrez 1977: 155]; “5.º -- La profecía es hoy la necesidad de toda grande poesía, (idem. [Fortoul]). 6.º -- Para entrar en el sentimiento del porvenir humano, no hay mas que ceder á la impulsión de los destinos de la patria, (idem)” [“Literatura. Teoremas fundamentales de arte moderno”. LM, 2: 3].

1.7. La literatura como comunicación persuasiva

La función formativa y la misión patriótica condicionan la comunicación literaria pues, para que el lector aprenda y se movilice a la consecución de un fin *heroico*, hace falta persuadirlo de la utilidad del conocimiento y de la necesidad de la acción. El escritor logrará estos fines no solo interesando la inteligencia del destinatario, sino también conmoviéndolo en sus pasiones, para provocar que su voluntad actúe en orden a la misión. La receta es aparentemente sencilla: “[...] aquel joven que aspire a **acer de su palabra un elemento de poder i de acción social**, debe acostumbrarse desde temprano a **dominar el ánimo de los demás**” [CBL: 156; el realzado es nuestro].

Quien mejor explica qué significa persuadir es Hugh Blair, cuando define la elocuencia. En la traducción de José Luis Munárriz leemos:

[...] la elocuencia, es: «el arte de hablar de manera, que se consiga el fin para que se habla.» [...] Así la definición dada comprende todos sus géneros; sea que la elocuencia se emplee para persuadir, ó para instruir, ó para agradar. Pero como el objeto mas importante del discurso es la acción, ó la conducta; el poder de la elocuencia se ve principalmente, cuando se emplea para influir en la conducta, ó para persuadir á la acción; y siendo este fin el objeto principal del arte, la elocuencia bajo este punto de vista se puede definir, «el arte de la persuasión» [Munárriz: 148].

Podríamos agregar que, como toda literatura tiene (*debería tener*) por finalidad instruir y agradar, se basa en la elocuencia y deviene en discurso persuasorio. Hay que tener en cuenta la diferencia muy interesante que marca Blair:

Para persuadir á un hombre es preciso convencerle; y esto solo puede conseguirse dándole á entender que es muy útil lo que se le propone.

Pero convencer y persuadir son cosas diferentes. La convicción es relativa solamente al entendimiento; la persuasión á la voluntad y á la práctica [Munárriz: 149].

En otras palabras, no se logra hacer de la palabra un elemento de poder y de acción social si no interactúan las dos facultades humanas troncales. Y para esto el hombre cuenta con los tres “poderes del alma”: “*razon; pasion i fantasía*; con la primera *comprende*, con la segunda *manda i exige*, i con la tercera *concibe i cria*” [CBL: 104]. En otros pasajes, cuando describe los tipos de estilos, López amplía la caracterización de la pasión como uno de los motores más poderosos de la voluntad, que moviliza incluso a disgusto de la razón y venciendo todos los obstáculos: “Las pasiones conmueven fuertemente el ánimo del ombre, i solicitan de un modo tan violento i exigente su voluntad, qe la ponen en accion aun contra los consejos de la razón; i qitándole de la vista los obstáculos inmediatos, la lanzan [a la voluntad] sobre el objeto qe ellas codician [...]” [111]. El escritor apasionado moviliza a los lectores con mucha energía: “ace sentir en cada palabra i en cada frase el estado de irritación interior qe lo obliga a exigir con veemencia qe los demas acepten sus ideas u obedezcan a sus miras; [...] no trata de convencerlos, sino de dominar los ánimos; [...] no trata de demostrarles una verdad, sino de apasionarlos por un objeto” [111]⁶⁶.

⁶⁶ López también precisa el “principio jeneral” que fundamenta tal condicionamiento: “en nuestra época, siempre qe un ombre escribe, se coloca mentalmente en una situacion solemne; por qe dirige su palabra a todos, u porque toma, por esta razon, todas las precauciones qe puede a fin de acerse digno de la atencion general” [CBL: 151]. En nota aclara: “Si choca la palabra *solemne* puede usarse de otra cualquiera con tal qe espresese bien esa circunstancia de publicidad i de espectacion en qe se pone el escritor” [CBL: 151]. De ese principio, se deriva otra premisa referida a la

El poder de la palabra no se limita al discurso elocuente. Los textos poéticos también se destacan porque permiten acceder a todo el conocimiento de un modo agradable, sensiblemente racional y, en definitiva, persuasivo. Así lo aclara Juan María Gutiérrez en su reseña de *Los consuelos*:

Quando se aumenta la cultura y la ilustración, se presenta la poesía no sólo adornada con las galas ideales que forman su esencia, sino también con las más sólidas que le prestan la meditación al conocimiento del hombre moral y de las leyes que rigen el universo. Entonces la razón, la ciencia y la verdad, tan amargas y desapacibles, penetran suave y agradablemente a iluminar la inteligencia, a merced de los versos armoniosos que las disfrazan y embellecen. El poeta se apodera de nuestra sensibilidad y la impresiona a su antojo, como el que ablanda un metal para imponerle su sello. Tal es el poder de este arte [2006: 306].

Aún más, la característica esencial de la comunicación poética es la persuasión, según afirma Bartolomé Mitre:

Para ser poeta, se necesita sentir y pensar a un mismo tiempo, y poner en ejercicio el poder de abstracción a la vez que la imaginación, porque lo que no conmueve y convence haciendo sentir, no merece el nombre de poesía [1916: xxx].

En síntesis, se persuade para evolucionar hacia el progreso y porque es una misión patriótica. ¿Cómo se persuade? Convenciendo con

responsabilidad social (*moral*) del escritor: “Cuando un ombre dirige su palabra a los demas para ocuparse de los grandes intereses de la sociedad [...], no puede menos qe sentirse elevado moralmente a una imponente i alta situacion”. Desde esa altura *enseña*. Para lograr este fin, debe conquistar tanto los sentimientos como los pensamientos de sus receptores: “la atencion de un grupo entero de ombres, contraidos exclusivamente a sentir i pensar por ocasion del orador” [CBL: 153-4].

razones e ideas lógicamente articuladas, y conmoviendo las pasiones que mueven la voluntad hacia la acción. En esto es de gran ayuda la fantasía como modo rápido de entender, de relacionar; modo bello y hasta sublime, que *eleva* el alma y facilita la imaginación, la representación ideal y la *actualización* (“visión”, según Blair⁶⁷) de las ideas que vehiculizan el mensaje civilizador.

Echeverría resume todas las características del arte y de la literatura de su siglo —de las que venimos hablando— en la novena palabra simbólica, “Emancipación del espíritu americano”:

El Arte abarca en sus divinas inspiraciones todos los elementos morales y afectivos de la humanidad:—lo bueno, lo justo, lo verdadero, lo bello, lo sublime, lo divino; la individualidad y la sociedad, lo finito y lo infinito; el amor, los presentimientos, las visiones del alma, las intuiciones mas vagas y misteriosas de la conciencia; todo lo penetra y abarca con su espíritu profético; todo lo mira al traves del brillante prisma de su imaginacion, lo anima con el soplo de fuego de su palabra generatriz, lo embellece con los lucidos colores de su paleta, y lo traduce en inefables ó sublimes armonías. El canta el heroismo y la libertad, y solemniza todos los grandes actos, tanto internos como externos de la vida de las naciones [OC: IV, 169-70].

1.8. Los géneros literarios

Nos concentraremos ahora en las características de los diversos géneros literarios según los conciben los intelectuales argentinos.

⁶⁷ La “visión; que consiste en usar el tiempo presente, en lugar de referir una cosa pasada; y en describir esto, como si pasára actualmente á vista nuestra” [Munárriz: 127-8].

Echeverría anota que, atendiendo “a la esencia misma de la inspiración poética, se pueden determinar tres formas distintas en la expresión del verbo. Forma lírica, forma épica, y forma dramática. En la primera el poeta canta; con la segunda narra, con la tercera pone en acción los personajes históricos ó fantásticos con que forma sus cuadros” [OC: V, 84]. Sin embargo, en “Sobre el arte de la poesía”, asegura que no reconoce “mas que dos formas: forma lírica, y forma dramática...” [OC: V, 127].

Más sistemática es la clasificación de Vicente Fidel López en su *Curso de Bellas Letras*. En ella se siguen dos criterios: las circunstancias comunicativas y las facultades mentales que predominan en su composición. Resumimos esa clasificación en el siguiente esquema, que reproduce el índice del CBL:

1. Trabajos verbales
 - 1.1. Asuntos solemnes: Elocuencia sagrada, política, forense, dogmática; otros.
 - 1.2. Asuntos vulgares.
2. Trabajos escritos
 - 2.1. Asuntos de razón o trabajos filosóficos: Escritos científicos, escritos críticos (crítica literaria⁶⁸ y textos políticos).
 - 2.2. Asuntos de memoria o trabajos históricos.
 - 2.3. Asuntos de fantasía o trabajos poéticos: Poesía pintoresca, lírica, dramática, didáctica cómica y satírica, y épica; novela.

No hay que olvidar que el *Curso...* es un manual de *Bellas Letras*, es decir, de los textos bien elaborados en pos de un fin comunicativo preciso; *textos literarios* en su sentido amplio. Por eso, todas las

⁶⁸ En esta tarea analítica y comparativa López reconoce dos tipos, que se corresponden con materia-forma: la crítica filosófica y la crítica histórica; esta, a su vez, abarca la histórica propiamente dicha, la filológica y la conjetural (que se asemeja a la que en la actualidad denominamos crítica textual) [CBL: 198-200].

modalidades discursivas son tratadas, aunque no todas respondan al concepto de ‘literatura’ como asunto de fantasía, ni tengan la misma importancia retórica. Obsérvese la actualidad del parámetro comunicacional tenido en cuenta por López; sobre todo, en lo que concierne a los trabajos verbales. La subclasificación en asuntos solemnes y vulgares no responde a prejuicios sociales, sino al criterio racional de la ubicación en la circunstancia comunicativa:

Todas las situaciones generales en que puede encontrarse el hombre cuando habla, son dos, a saber; *solemnes i vulgares*: esto proviene de que el hombre que habla, habla para los demás, considerándolos necesariamente, o bien bajo el aspecto de *publicidad*; o bien, bajo el aspecto de la *domesticidad*; es decir, como masa de oyentes, o como individuos particulares i aislados [CBL: 148].

A continuación, comentaremos los géneros más relacionados con el tema de este estudio⁶⁹.

1.8.1. La elocuencia

La elocuencia es el discurso persuasivo por antonomasia. López, siguiendo la tradición clásica, la define como “*el poder de la palabra para convencer i para conmover, puesto en acción por una persona cualquiera*” [CBL: 155], con el fin de ayudar a los receptores a ocupar “el

⁶⁹ Blair explica las siguientes composiciones en prosa, en este orden: elocuencia, historia, escritos filosóficos, diálogos, cartas, romances y novelas; composiciones en verso: poesía y drama pastoral, poesía lírica, poesía didáctica y satírica, poesía descriptiva, poesía de los hebreos, poesía épica, poesía dramática (tragedia y comedia). Gil de Zárate también clasifica en composiciones en prosa (oratoria, composiciones históricas, novelescas, didácticas y epistolares), en verso (poesía épica, lírica, pastoral, didáctica, descriptiva; elegía; cuento y fábula) y composiciones dramáticas.

vacio que la duda o la ignorancia ayan dejado en sus corazones i en sus cabezas” [155]. Ello requiere que el autor tenga muchos conocimientos sobre “los secretos del corazon umano, el carácter de las pasiones, el carácter nacional de los pueblos, sus ideas dominantes i sus mas pronunciadas propensiones” [155]. El tratadista aclara que no es “un medio de servir el egoismo”, porque solo interesan las “opiniones, miras, intereses i creencias” que el orador “tenga como ombre público, como amigo i servidor de su pais”, pero que, al mismo tiempo, “represente bien la opinion de un número fuerte i crecido de individuos”. Por ello, “se requiere dar garantías de moralidad i de virtud” [156]. En este contexto, López resalta la importancia de la oratoria (como ya hemos citado): “aquel joven que aspire a acer de su palabra un elemento de poder i de accion social, debe acostumbrarse desde temprano a dominar el ánimo de los demas” [156].

Las modalidades de la elocuencia dependen del siglo. Por eso, en cuanto a la política, López diferencia los oradores antiguos de los modernos, señalando entonces los rasgos esperables en su época:

La elocuencia política no deber ser oi ajitadora, sino dogmática; debe enseñar i no alarmar; debe mandar en nombre de la razon i del progreso, i seria ridícula si se propusiese instigar las pasiones de una multitud que no rodea la tribuna, que está lejos del orador, trabajando en sus talleres [...] [CBL: 166].

Hay otro cambio aún más significativo, que destaca la importancia de la opinión personal: “El orador de oi no es, pues, como el de ántes, el órgano de las pasiones de la multitud sino el representante de sus intereses: las pasiones no deben animar su discurso[,] no le deben ser reflejadas por la plebe, sino que le deben ser propias; deben ser suyas, nacidas en su corazon del deseo de apoyar, de sostener i de favorecer los intereses que representa” [166]. El orador, entonces, se vuelve

representante, no vocero, del pueblo; asume un rol más activo y responsable. Es autor de lo que propone y de lo que enseña.

Estos cambios en la oratoria son acompañados por los nuevos medios de difusión, los periódicos, que permiten que el escritor y su público se aproximen; además, y no menos importante, marcan el paso de la oralidad a la escritura, de lo circunscrito (a un auditorio) a lo masivo⁷⁰.

1.8.2. Los trabajos históricos

Entre los discursos de la memoria y apoyándose en la autoridad de Abel-François Villemain, López define la historia como “*la representación científica i literaria de todos los echos qe cambian el modo de ser de las naciones; i qe por esto se llaman ECHOS SOCIALES*” [CBL: 213]. Es científica porque se ajusta a un “orden de progresión bien patente entre las verdaderas causas i los verdaderos efectos de todos los cambios”, y es representación literaria porque el historiador está facultado para poner en relieve –mediante la forma, el plan y el estilo– aquellos acontecimientos que sean fundamentales según su modo de ver [213]; es decir, mediante la retórica discursiva, el historiador configura el pasado según su propia interpretación.

Como la literatura, la historiografía depende del siglo: “cada época tiene una manera diversa de escribir la historia” [217], adecuada a las nuevas circunstancias que se van produciendo. López identifica y explica ocho escuelas de historia social⁷¹. Nos detendremos en la que

⁷⁰ Más adelante, López dirá que el diario “es un escrito destinado esencialmente a discutir los intereses políticos” [CBL: 202].

⁷¹ Las siete escuelas son: la Tradición, la Crónica, la Escuela Clásica, la Biográfica (Plutarco), la de los Retóricos (Tito Livio), la Filosófica de Bossuet y Montesquieu (siglo XVII), la Escuela Crítica de Voltaire (siglo XVIII), además de la Escuela Fatalista del siglo XIX.

corresponde al siglo XIX y que el propio autor considera “la expresión fiel y definitiva de [sus] ideas y de [su] conducta” [Doc. 3979]. Nos referimos a la Escuela Fatalista, que busca “la explicación de todos los cambios sociales en el desenvolvimiento de cada idea, tomada en su jérmen, i seguida durante su desarrollo, asta qe se ace poder social, causa de una revolucion o de una mejora cualquiera” [CBL: 233]. López diferencia dos modalidades de esta corriente: una es “pintoresca i descriptiva; es una especie de *linterna mágica* qe ace pasar por delante de nuestros ojos los ombres i los pueblos olvidados”, con sus costumbres, gestos y lenguaje cotidianos; el novelista Walter Scott es el creador de esta tendencia y Thierry, su mayor difusor. La otra vertiente, la de los “verdaderos representantes” de esta escuela (Thiers, Mignet, Herder, Guizot), se concentra, en cambio, en la idea, en la filosofía de cada época, y atiende a los caudillos o jefes, que son aquellos individuos que –dóciles a las ideas dominantes– las comprenden con mejor talento y las dirigen con mayor energía.

A estos *fatalistas*, no obstante, López les reprocha que ignoren “la responsabilidad qe la moral impone a cada individuo por sus actos”, o sea, que lleguen a ignorar el libre albedrío [CBL: 234]. Esta objeción cobra real importancia cuando se la compara con las ideas de su amigo en el exilio, Sarmiento, cuyo *Facundo* veía la luz por esos días. ¿Se deberían evaluar las acciones de Facundo Quiroga solo desde su representatividad o también habría que tener en cuenta sus responsabilidades morales?

Adviértase que López tiene conciencia de las semejanzas discursivas entre los textos historiográficos y los novelísticos no solo cuando afirma que la novela histórica de Walter Scott es el modelo de la Escuela Fatalista, sino también cuando los caracteriza como

narraciones y como textos literarios –es decir, *bellas letras*– configurados para atraer y mantener la atención del lector⁷².

1.8.3. Los asuntos de fantasía

La primera cuestión que debemos señalar es el sutil aumento del prestigio de la prosa, aunque el verso siga siendo la forma poética por excelencia. Mármol resume la importancia de la poesía con estas palabras: “solo ella tiene en la literatura el poder mágico de conversar con el alma” [1965: 401]. Mitre, por su parte, destaca que el poema es “el lenguaje a toda orquesta, la palabra que se acompaña con la música del ritmo y de la rima” [1916: xxix], aunque es “más fácil hablar y pensar en prosa que cantar en verso” [xxxvii].

La prosa, al ser un medio de divulgación de las ideas, no es forma exclusiva de lo poético, como lo es el verso⁷³. Si bien al poema se le exige no solo una forma bella, sino también un contenido profundo, el mayor desafío le cabe a la prosa: demostrar que puede ser poética.

En la *Primera lección de prosa pronunciada en el Ateneo del Plata, en la noche del 20 de octubre*, Miguel Cané contrasta esas dos formas discursivas: la poesía (asociada al verso) es “la espresion mas completa

⁷² Años más tarde, insistirá en que esta es la forma más adecuada para “escribir una historia que fuese *nuestra*, esto es, que tuviese el sello de la originalidad argentina, con sus hombres y con sus cosas [...]” [en Madero: 268]. Hemos analizado con más profundidad las relaciones que López establece entre historiografía y novela en Molina 2015b y 2017.

⁷³ “[...] tanto la prosa como la poesía son dos manifestaciones de la palabra, son las dos formas de que se reviste el pensamiento, y que si la una es el fruto, la otra es la flor; que sin flor no puede haber fruto [...]” [Mitre 1916: lvi]; “la poesía ha hecho y hace más por la mejora y por el conocimiento íntimo del hombre, que cuantos estudios filosóficos se han emprendido. [...] por lo que respecta al hombre íntimo, la poesía inicia, la filosofía explica y la prosa vulgariza” [xlvi].

del momento supremo ó del asunto de que se ocupa el poeta, mientras que la prosa es la comunicacion natural y ordinaria de lo que se pasa en el espíritu y tambien en el corazon” [1858b: 3]. Para resaltar aún más su importancia, Cané recurre a una metáfora que la sacraliza: “la prosa es el pan de cada dia de la inteligencia humana”. No obstante, advierte que lo indispensable es formar la inteligencia y de *llenarla* de ideas pues ella elige naturalmente “la expresion conveniente” [4], sea el verso, sea la prosa⁷⁴.

Como cada tipo discursivo idealiza un aspecto diferente de la realidad (según anticipamos), en el *Curso de Bellas Letras* el orden de los trabajos poéticos remite al orden de complejidad creciente de las facultades involucradas: sensaciones (poesía pintoresca), sentimientos (lírica), pasiones (dramática), memoria histórica (épica) y la razón crítica (poesía didáctica y satírica) [CBL: 238-40]. No obstante, aclara López, esta clasificación no implica autonomía textual, sino más bien indica lo que actualmente denominamos categorías o modalidades discursivas: “no debe creerse qe estos jéneros sean tan estraños entre sí, qe no se mezclen frecuentemente en una misma composicion: lo único qe emos qerido enseñar es, qe en cada obra de poesía domina uno de ellos, sin pretender qe no se mezclen con él, de un modo subalterno, rasgos propios de todos los otros” [240]⁷⁵. En

⁷⁴ Cané propone la novela histórica como ejemplo de prosa por su potencial capacidad educativa, presenta *La novia del hereje* como modelo de este tipo de texto y ensalza las cualidades artísticas de Vicente F. López, gracias a las cuales los lectores pueden conocer con rigor (o sea, aprender sobre) “la civilizacion del tiempo que comprende su obra” [4; Curia 2012]. López, en cambio, es prudente. Si bien comparte las apreciaciones de su amigo Cané, cuando en el CBL presenta la clasificación de los trabajos poéticos [238-40], menciona solo textos en verso. La novela recién aparece al final, en el último capítulo, sin alusión previa.

⁷⁵ Al mismo tiempo, López critica las clasificaciones “arbitrarias i falsas” de los retóricos, quienes intentan asignar géneros determinados a cada poema con “una

definitiva, la “poesía, que es la efusión instantánea i libre de los sentimientos i visiones del alma, no puede ser sujeta al análisis dialéctico sin ser naturalizada; [...] la verdadera poesía no admite clasificaciones, porque es el canto de la imaginación, el himno que la fantasía entona a su propia libertad” [240].

Poesía pintoresca

Los argentinos prefieren hablar de poesía pintoresca, en lugar de poesía descriptiva –como hacen otros retóricos–, porque ‘pintar’ establece relaciones orgánicas con las artes visuales. Describir no es “la copia exclusiva de la naturaleza”, sino “ver i transformar lo que se vé”, una “metamorfosis que la imaginación hace sufrir a esa realidad” [CBL: 241]. No obstante, es una expresión limitada. Echeverría afirma: “La que se ha denominado descriptiva no es ni puede ser un género especial de poesía; porque la descripción pura y simple de la naturaleza ó de la realidad no es por sí nada, sino en cuanto tiene relación con la inteligencia humana, con el hombre.....” [“Sobre el arte de la poesía”, OC: V, 129].

Como ejemplos de poesía pintoresca López ofrece un fragmento del chileno Salvador Sanfuentes; también, la asocia con la poesía bucólica española.

Poesía lírica

Más apropiada a la expresión del hombre es la poesía lírica: “aquella que representa los sentimientos íntimos del poeta elevados hasta el entusiasmo i el éxtasis” [CBL: 244]. Obsérvese que López considera la

prolijidad tan sutil i delicada, como la que se emplearía si se tratase de separar grupos de objetos materiales” [CBL: 240].

lirica como un tipo de poesía, asociada a los sentimientos individuales nada más, pues sigue los modelos retóricos del momento, que todavía no aceptaban el modelo de la tríada hegeliana, que enuncia Echeverría en sus apuntes. No obstante, cada vez que uno de estos intelectuales habla de poesía está hablando de la lírica.

Todos ellos también insisten en que la forma de esta modalidad genérica es dependiente no solo del contenido, sino también de la musicalidad del verso:

Este es un género, que, por su espontaneidad misma, hace que el lenguaje se modele al instante al sentimiento que expresa; de lo que resultan las analogías que su expresión ofrece con la música. El éxtasis llama naturalmente el canto [CBL: 245].

Las especies de este género que se describen en el *Curso de Bellas Letras* son: el himno, la oda, el ditirambo, el salmo, el cántico, la canción, la letrilla, el romance y el soneto, además de la poesía elegíaca [245-52].

Poesía dramática

La exaltación del sentimiento lleva a la pasión, que “no se contiene con el éxtasis ni se satisface con el entusiasmo, sino que pasa inmediatamente a la acción” [CBL: 239]. Entramos entonces en el ámbito de lo dramático, género al que se dedican más páginas.

El drama es, para López, el medio por el cual “obra la literatura con mayor fuerza i prestigio sobre la sociedad” porque “pone en acción al hombre, con todos los intereses ya públicos o domésticos, generales o personales, que lo mantienen en esta vida de relación que se llama sociedad” [252]. Por ser obra de arte que espeja esa sociedad (“reflejo de la vida social” [254]), influye sobre esta o es influida por ella, hasta

adquirir una posición dominante en la vida sociopolítica. La “lucha es el fondo indispensable del drama: lucha entre los afectos, entre las pasiones, entre los intereses, entre las posiciones, entre los deseos” [253]. Todas las pugnas se sintetizan en una constante, por la libertad:

[...] la libertad individual contra el fatalismo de las Religiones simbolizado en el *Destino*; contra los abusos del poder i la mala organizacion de la sociedad simbolizados en el *Des[po]tismo*; contra la perversidad de las costumbres i la fria crueldad de los intereses egoistas del jénero umano simbolizados en el *Egoismo* [CBL: 253].

La misión del dramaturgo es grandiosa, sagrada y muy riesgosa por el grado de responsabilidad moral que implica. En este punto, López se aparta del formato manual de retórica y se aproxima a la arenga:

Así, pues; Destino, Egoismo i Despotismo son las uñas de hierro de qe el dramaturgo debe servirse para echarse sobre la libertad i sobre los grandes i nobles afectos del corazon: luche con decision, destroz, aniqile, sacuda el alma; i no tema ni por la moral ni por el éxito de su obra; porque a su frente tendrá siempre un inmenso auditorio, desde cuyo seno vasto e inteligente se desprenderá una general simpatía en favor de lo bueno, de lo grandioso i noble [...] [CBL: 253].

La noción de ‘simpatía’ recuerda a la de ‘catarsis’ aristotélica, pero actualizada a tiempos románticos: “reaccion poderosa, qe se muestra en el deseo vehemente qe cada uno siente” de que triunfe el bien. La pasión puesta en acto educa la moral y la inteligencia del pueblo si el drama se hace con arte y sagacidad, idealizando “*un suceso real*”, histórico o no [CBL: 256].

Este género abarca la tragedia, la comedia, el drama moderno (“qe no tiene un nombre especial”), la ópera y el mimodrama o “baile pantonímico” [CBL: 258]. Como las formas dramáticas son “análogas

al espíritu que domina en cada sociedad”, se hace necesario distinguir entre el drama clásico y el drama romántico [272-82].

Después de un repaso de la historia del teatro, López se centra en la forma moderna de este género, en el que pone sus esperanzas pues concretaría la Literatura Progresista:

[...] creemos que el drama moderno volverá a hacerse *clásico*, es decir; artista, ideal, culto, i grandioso; será civilizado, enérgico i social como, el espíritu del siglo en que vivimos; que tantas analogías ofrece con el que animó a las repúblicas antiguas. Ese drama no será bárbaro ni feudal, no será romántico como la edad media, será clásico pues; pero, no pensamos que se encerrará, por esto, en las formas estrechas de un plan artificial i lleno de convenciones; no pensamos que sofocará las inspiraciones libres i poéticas del estilo, del diálogo i de la acción [...]; por último, pensamos que sus caracteres llegarán a ser grandes, inmensos, sublimes, sin tener nada de réjos ni de divinos, sin ser mas que ombres del pueblo, como N[a]poleon i como Bolivar [CBL: 283].

A continuación, López agrega otra regla para el drama que se avecina: “recaerá sobre las costumbres domésticas i privadas con mas frecuencia i con mas gusto, que sobre las costumbres i echos públicos”. La razón es “sencilla”: “la libertad i la suerte del individuo no tienen en nuestros días muchas luchas que sostener contra el despotismo” [CBL: 283]⁷⁶. La vulgarización de los asuntos dramáticos va acompañada de una cada vez mayor aceptación de la prosa, aunque la obra entonces resulte menos poética [284]. López mismo reafirma la tradición de que

⁷⁶ Esta *razón*, sin duda, encubre un guiño al gobierno chileno, pues no condice con el exilio que padece el autor.

si el asunto es “alto i noble por las pasiones i los intereses qe pone en juego” requiere del verso [283], por su musicalidad y belleza.

Poesía didáctica cómica y satírica

Cuando la facultad operante que predomina es la razón y esta se dedica a observar “la verdad o el error, lo racional i lo irracional, lo respetable i lo ridículo” [CBL: 239], la función formativa de la literatura se hace explícita a través de la poesía didáctica o de la sátira. La primera “se contrae a idealizar lo sério o a idealizar lo ridículo, a enseñar la verdad dándole mayor majestad e importancia qe la qe tiene vulgarmente”, mientras que la segunda se dedica “a reírse de lo ridículo i de lo falso dándoles rasgos i accidentes ideales qe contribuyen poderosamente a darle un relieve lleno de artificio i de ingenio” [239-40]. López no amplía la caracterización de la poesía didáctica, más seria y filosófica⁷⁷; y se dedica a la comedia (lo cómico-dramático) y la sátira como dos modos de *enseñar la verdad*.

El objeto de la comedia es el ridículo humano, “cosa inexplicable, pero qe se alla desparramada por todo el mundo” [CBL: 286] y que se manifiesta en “esas situaciones chistosas, qe nos umillan sin acernos otro mal qe revelar nuestras miserias i la impotencia de nuestros medios” [285]. López identifica muy bien las fuentes de lo cómico en las devaluaciones de toda pretensión de valor [Lalo]:

[...] cuando comparamos cosas de una naturaleza tan contrastada, qe parece imposible qe racionalmente no puedan ofrecer la menor

⁷⁷ En *El Iniciador*, el artículo titulado “Poesía didáctica” es un fragmento “De la obra de Mr. Viardot, estudios sobre la España” [El: 135-6], o sea, *Etudes sur l'histoire des institutions, de la littérature, du théâtre et des beaux-arts en Espagne* (1835), de Louis Viardot.

analogía entre sí, en fin; cuando la conducta contradice la situación real, o cuando un hombre de cierto carácter, sin variar de naturaleza, se viste con manifestaciones que no le pertenecen [...]; cuando todo esto sucede, se despierta en nuestra imaginación cierta idea rápida y brillante, que, al mostrarnos el contraste, trae la risa a nuestros labios, y la expansión a nuestro espíritu [CBL: 286].

Es regla que las ridiculeces sean idealizadas para “que en nada ataque la decencia ni la moral social; y que conduzca al buen sentido y a la verdad” [CBL: 285], además de excitar “la alegría y la complacencia” [286].

La sátira, en cambio, “persigue todo lo que es criminal y vicioso”:

La palabra *sátira* significa, en su acepción más extensa, toda especie de burla hablada o escrita, que recae sobre los extravíos o defectos de alguna persona o de alguna sociedad. La sátira es un fruto de aquella disposición de nuestro espíritu que nos lleva a buscar el lado defectuoso de las acciones o cosas que no nos pertenecen [CBL: 289].

En consecuencia, la sátira “crítica, raciocina, y especula”, “juzga al hombre”; “puede ser mordaz, agria, cruel, severa, y darnos afectos trágicos y lúgubres” [CBL: 286-7]. Variedades de la sátira son la caricatura, la parodia y el epigrama.

Poesía épica

López la define de este modo:

[...] toda epopeya es la idealización de una de las grandes épocas de la humanidad, escrita de un modo narrativo; para que aparezca, en toda su grandeza, la acción que los personajes de esa época ejercieron sobre los destinos sociales del mundo [CBL: 292].

Entre sus rasgos se destaca que es “*dramática, histórica i poética*”, es decir, “tan narrativa como fantástica e ideal” [CBL: 292]. Además, debe respetar la regla de que los acontecimientos históricos “no se allen inmediatos a nosotros”, a fin de que sea posible una “idealización alta” y que los tiempos pasados parezcan “infinitamente más perfectos que los presentes” [291]. Esta regla condiciona en demasía la posibilidad de una épica argentina, dada la escasa antigüedad de la historia independiente⁷⁸.

López enumera los grandes poemas épicos de la literatura universal, sean serios o sublimes, sean cómicos; y concluye con una curiosa clasificación acerca del *Quijote*:

El *Quijote* de Cervantes es para nosotros un verdadero *poema épico cómico*, apesar de estar escrito en prosa, i de no ser histórico por los personajes ni la acción; como esta obra tiene también rasgos de novela (o de romance, según se dice ahora) nos servirá para ponerla como un ejemplo de los numerosos puntos de identidad que así entre el poema *Épico* i la *Novela*; i para averiguar que es natural que tratemos de esta después de haber tratado de aquel [CBL: 294].

La relación *épica-novela* no es tratada nuevamente en el *Curso de Bellas Letras*, aunque puede inferirse que se basaría en el mismo criterio según el cual López relaciona la novela con la historia, según veremos en el siguiente apartado. Tampoco se describe el denominado por aquel entonces “poema épico-romántico” porque el autor no lo considera una variante del género [294].

⁷⁸ En este género puede advertirse una diferencia notable respecto de lo que ocurre en Europa, donde cada nación requiere del poema épico “como prueba de su existencia nacional legítima” [Myers 2005: 35].

Novela

López relaciona este género con la historia basándose en el hecho de que la vida de todo hombre tiene una cara pública (interés de la historia ¿y de la épica?) y otra privada, la vida familiar y cotidiana (interés de la literatura), espacio temático que se asigna a la novela⁷⁹. Esta es definida en estos términos:

la idealización de un suceso doméstico, narrada con tono sencillo i vulgar; para interesar la imaginación, promover afectos morales, i fortalecer los buenos principios de nuestra conducta privada [CBL: 297].

Obsérvese la fuerza que tiene el carácter modélico en esa definición. Y porque la finalidad es elevada, los requisitos de la novela son exigentes:

Su objeto primordial es pintar la vida doméstica i ennoblecer los afectos, que resultan de estas relaciones morales en que se apoya la familia. De aquí, nace la necesidad de que la novela sea *moral* es decir; que renueva [sic] en nosotros las afecciones, que les dé impulso, que les dé energía, i sirva para provocar fuertes simpatías en favor de todo lo que sea análogo al orden, a la armonía i a la libertad doméstica, i que puede servir para purificar la conducta que cada individuo deba guardar al practicar los deberes que le corresponden [CBL: 296].

La exigencia de moralidad condiciona las reglas referidas a la narratividad y al “carácter *dramático*”, claves para que la historia

⁷⁹ El CBL se diferencia de los otros manuales en que no ubica la novela como una “historia fingida”, o sea, como un relato de hechos que no cumple con el requisito de la veracidad (requisito discursivo); por el contrario, establece una comparación sobre una base *objetiva*, derivada de las características de la realidad extratextual.

novelada interese al lector. Por ser una obra narrativa, la novela requiere “*unidad* en la accion qe compone el echo” [CBL: 296] y coherencia con los personajes; para ello, se distinguen “dos estilos, por decirlo así: uno qe domina la narracion, i qe nos dá a conocer la manera propia del autor qe leemos; i otro, qe, por medio del arte, pone ese autor en boca de los diversos personajes de su obra, i qe debe ser análogo a la situacion, al carácter i a las costumbres de cada uno de ellos” [297]. El carácter dramático se refiere a la organización discursiva que activa la fantasía y permite *ver* actuar a los personajes “como en el drama”, es decir, como si estuvieran frente a nuestros ojos y, en consecuencia, “nos parezca la istoria de un suceso real i lleno de interes por los incidentes, las pasiones i los afectos agrupados en ella” [296].

Gracias a la conjunción de coherencia narrativa y carácter dramático, este género es poderosamente persuasivo:

La novela es en el dia una obra de grande importancia i de infinitas consecuencias: es una obra de partido i qe puede servir con eficacia para favorecer toda clase de miras. Como la novela pone en accion toda clase de caractéres, puede sublimar los unos i humillar los otros, promoviendo simpatías o antipatías llenas de veemencia i capaces de servir poderosamente las pretensiones del autor [CBL: 302].

En el siglo XIX, la novela europea sigue dos vertientes. La histórica, con Walter Scott, ““suplemento utilísimo a la historia”” [299]. La otra, la de los franceses, es funesta pues presenta ““los vicios mas torpes e inmundos de la sociedad, desencantando el corazon de todas las

ilusiones, y persuadiendo que no existen en el mundo virtudes''
[300]⁸⁰.

Curiosamente, López termina el capítulo dedicado a la novela (último del CBL) con la caracterización de la fábula.

⁸⁰ El resumen de la historia de la novela está tomado del manual de Gil de Zárate [97-8], según deja constancia el propio López; por eso, nuestras citas llevan comillas simples, además de las dobles, y la grafía es distinta.

2. Una teoría para la literatura argentina

El punto de partida de esta teorización es un diagnóstico crítico que les indica a los jóvenes de 1837 que la realidad argentina es pobre (escasas obras literarias) y está desactualizada (responde a los modelos españoles todavía, a pesar de veinte años de vida independiente). Observan y denuncian que falta la emancipación social, que no se han dado los pasos hacia el progreso que correspondía después de las acciones heroicas de Mayo y Julio, que no se ha avanzado hacia la instauración definitiva de la democracia.

Echeverría expone el diagnóstico y el camino con contundencia en las “Palabras simbólicas”, con las que pretende aleccionar no solo a sus discípulos, sino también a todos los argentinos. Elegimos como pruebas solo dos de sus innumerables afirmaciones: “El gran pensamiento de la revolución no se ha realizado. Somos independientes, pero no libres. Los brazos de España no nos oprimen; pero sus tradiciones nos abruma” [OC: IV, 165]; “El punto de *partida* será la tradición de Mayo, el punto de *mira*—la Democracia” [OC: IV, 337]⁸¹.

⁸¹ “En Mayo el pueblo Argentino empezó á existir como pueblo. [...] Como esclavo, estaba *fuera de la ley del progreso*; como libre, entró rehabilitado en ella” [Echeverría. “Ojeada retrospectiva...”, OC: IV, 19]. Por su parte, Marcos Sastre agrega la paz como requisito para el progreso: “La gran sociedad sudamericana debe anticiparse a

Los intelectuales se sienten impelidos a la acción: completar la revolución, aportando los fundamentos filosóficos que la justifican ya que, según Alberdi en su lección del Salón Literario, aquella ha empezado por donde debía de haber terminado, por la acción, y le ha faltado el sustento del pensamiento propio. No obstante, para “adquirir una civilización propia”, se requiere el “doble estudio de la ley progresiva del desarrollo humano, y de las calidades propias de nuestra nacionalidad” [1977: 141] ya que en toda civilización se conjugan dos elementos dicotómicos: “el elemento humano, filosófico, absoluto; y el elemento nacional, positivo, relativo” [142].

La nación entra en tensión con *la humanidad*: ¿lo propio complementa o se contrapone a lo que interesa a todos los hombres? Este dilema de los románticos europeos cobra fuerza en América, donde existe “la necesidad de fundar una literatura nacional *ex nihilo*” [Myers 2005: 38]. Los argentinos lo resuelven explicando que el camino a los valores de la humanidad es ascendente y comienza por lo local. Así lo afirma Echeverría en una de las cartas prólogos de *El ángel caído* (1844):

Como todas las almas grandes y elásticas, la de mi D. Juan se engolfará á veces en las rejiones de lo infinito y lo ideal; y otras se apegará para nutrirse, á la materia ó al deleite. Asi representará la noble faz de nuestro ser—el espíritu y la carne, ó el idealismo y el materialismo; y probará alternativamente, los placeres y los dolores, las esperanzas y los desengaños, los éxtasis y deleites que constituyen el patrimonio de la humanidad. Y como nuestra sociedad es el *medium* ó el teatro donde esa alma debe egercitar su devorante actividad, esto me dará lugar para ponerla á cada paso en contacto con ella, pintar nuestras costumbres, censurar,

proclamar el gran principio del *progreso pacífico de la civilización*, que es el alma de la perfectibilidad” [1977: 125].

dogmatizar é imprimir hasta cierto punto al poema un colorido local y Americano [OC: II, 5-6; Myers 2006: 61-2].

Asumida la literatura como una misión patriótica, se dedican a enseñar las nuevas funciones sociales y morales de la literatura a través de un programa colectivo y prospectivo. En este contexto, les interesa sobremanera la definición de que “la literatura debe ser una pura expresión de la intelectual nacional” [Sastre 1977: 130]. Su objetivo es la sociabilidad, en tanto unidad armónica de los diversos estamentos, porque ella será la manifestación de la calidad de vida social a la que se aspira como “nueva nación”⁸².

Echeverría propone empezar la literaturización por el espacio físico, pero luego todos coinciden en avanzar hacia las costumbres, como sostén y expresión de la sociabilidad, y –en menor medida– hacia el pasado histórico; siempre en vista a terminar con los resabios españoles monárquicos, inquisitoriales y neoclásicos. De ahí que insistan en los conceptos de ‘arte socialista’ y ‘literatura progresista’.

Repasemos este recorrido teórico-literario. No nos detendremos en las ideas políticas de este proyecto, sino en sus implicancias teórico-literarias: qué puede hacer la literatura a favor de la emancipación social americana. Trataremos tres definiciones del programa literario en el orden cronológico en el que son dadas a luz: la literatura debe ser **nacional** por la temática local, la nacionalidad del autor y la moral (o sea, la responsabilidad respecto de la patria); **socialista** por

⁸² Según Myers, el ideario “socialista” de esta Generación consiste en: “1) la articulación de una interpretación crítica cuyo término central era [...] la sociedad, antes que el individuo; 2) una defensa de la igualdad como valor social supremo; y 3) la combinación de esas nociones con cierta esperanza escatológica en una revolución que impulsara una ‘regeneración’ de toda la sociedad argentina –la ‘palíngenesia’ anhelada por Echeverría– cuya esfera de acción debía ser, más que material, *moral e intelectual*” [1998: 427-8].

centrarse en lo colectivo y **progresista** por ubicarse en la línea del desarrollo inevitable con características adecuadas y peculiares. Finalmente, analizaremos el artículo “Literatura”, de Miguel Cané, pues lo consideramos el manifiesto literario de la Generación de 1837 ya que en él se resumen las ideas teórico-literarias troncales de aquel grupo de jóvenes intelectuales.

2.1. Literatura nacional

El primer metatexto en el que se perfila este concepto es la nota final de Echeverría a *Los consuelos* (que Gutiérrez, años más tarde, publicará al comienzo del poemario). En ella presenta dos puntos. Por una parte, el poeta expresa coherentemente sus sentimientos internos, aunque siguiendo el modelo español, a pesar de que sus poetas “rara vez han cantado la libertad” [OC: III, 12]. Por otra parte, se muestra preocupado por que la patria no tiene el esplendor antiguo y, en consecuencia, la literatura argentina tampoco se desarrolla acorde a su tiempo, “no ha llegado á adquirir el influjo y la preponderancia moral” como la de las “cultas naciones europeas”. En definitiva: los antecedentes literarios siguen siendo los españoles, pero están desactualizados, no acordes a períodos de libertad; por lo tanto, no sirven como modelos. La literatura argentina de la etapa post-independencia todavía está por hacerse. Falta que alcance “un carácter propio y original”, “libre de los lazos de toda estraña influencia”. Echeverría anticipa los rasgos peculiares que debería poseer la literatura nacional:

[...] reflejando los colores de la naturaleza física que nos rodea, sea á la vez el cuadro vivo de nuestras costumbres, y la espresion mas elevada de nuestras ideas dominantes, de los sentimientos y

pasiones que nacen del choque inmediato de nuestros sociales intereses, y en cuya esfera se mueve nuestra cultura intelectual [OC: III, 12].

Esta enumeración parece adelantar su plan de trabajos poéticos. El primer punto se corresponde con *La cautiva*; *El ángel caído*, tal vez, con todo lo demás, según el pasaje citado más arriba.

Después de este anticipo, Echeverría configura más detalladamente su programa literario en la “Advertencia” de *Rimas*, uno de los metatextos más conocidos y más comentados. Recordemos sus ideas principales, en relación con el marco conceptual que venimos tratando.

La cautiva, como toda literatura, tiene una finalidad formativa y constructora: “deleite moral y fomento de nuestra literatura nacional” [1837: iv], a partir del elemento más importante de la sociedad en la que se produce –“El Desierto es nuestro, es nuestro más pingüe patrimonio”⁸³–; importante por las circunstancias sociohistóricas: es el momento de obtener riqueza agroeconómica de la inmensa pampa, según explica Echeverría en la segunda lección que dicta en el Salón Literario.

El modo de acercar ese elemento a los lectores, el modo en que estos lo conozcan, es “pintar algunos rasgos de la fisonomía poética del desierto”. Pintar es configurar una representación sensible e imaginaria, que produce impresiones bellas y hasta sublimes en los lectores, en busca del “deleite moral”. Pintar –hemos visto– es más que describir: es transformar lo observado según el “diseño del

⁸³ El pasaje completo dice: “El Desierto es nuestro, es nuestro mas pingüe patrimonio, y debemos poner conato en sacar de su seno, no solo riqueza para nuestro engrandecimiento y bienestar, sino tambien poesía para nuestro deleite moral y fomento de nuestra literatura nacional” [Echeverría 1837: iv].

poeta". Este se propone idealizar (*artizar*) el espacio, o sea, llegar a la idea del desierto que interesa según el fin intencional del autor: iniciar la literatura nacional. Y lo hace hablando de lo que caracteriza a lo argentino, la pampa inmensa; por lo tanto, cada aspecto del espacio que se presenta en el poema aporta una pincelada, responde a un interés particular, que el lector deberá descubrir.

Pero Echeverría se da cuenta de que la sola descripción no conmueve y a través de ella únicamente lograría una impresión que se quedaría en lo sensitivo. Entonces crea "dos seres ideales, ó dos almas unidas por el doble vínculo del amor y el infortunio", y escoge "aquellos lances que pudieran suministrar mas colores locales al pincel de la poesía" [1837: iii-iv]; no obstante, lo que es presentado como una excusa, no lo es porque esos seres ideales son los que permitirán incorporar otro elemento fundamental: "la energía de la pasión manifestándose por actos" y "el interno afán de su propia actividad, que poco a poco consume, y al cabo aniquila de un golpe [...] su débil existencia" [iv-v]. La pasión convertida en acción: María, quien por amor todo lo puede; Brian, que supo luchar valientemente por su patria, aunque luego haya caído vencido; juntos enfrentan las adversidades de un desierto al que hay que domesticar y pagan el precio más alto por no dejar de ser quienes son. Al definirlos como seres ideales orienta a los lectores a fin de que no pretendan hallar en sus retratos los detalles de la realidad real o la historia de personas concretas, sino que los acepten como idealizaciones. Y por ser ideales pueden ser modelos de virtud: patriota el uno; familiar la otra. Si el espectáculo de la naturaleza es sublime, no es menos la sublimidad que provocan los actos heroicos de los protagonistas⁸⁴.

⁸⁴ La heroicidad de Brian es realzada principalmente gracias a dos estrategias. La primera se relaciona con la adecuación fondo-forma: en medio del canto guerrero indígena ("El festín") los cuatro versos de pie quebrado sintetizan el bravo accionar

La otra regla a la que Echeverría dedica buena parte de la “Advertencia” es la de la adecuación de la forma al fondo: “La forma, es decir, la elección del metro, la exposición y estructura de la Cautiva, son exclusivamente del autor; quien [...] ha debido escoger la que mejor cuadrase á la realización de su pensamiento” [1837: ix]⁸⁵. En esta regla basa la crítica a los neoclásicos españoles, quienes se preocupaban –según el argentino– por las formas estructuradas de otros tiempos y, en consecuencia, han dejado de ser modelos artísticos. No obstante, la elección del metro octosílabo, “por parecerle uno de los mas hermosos y flexibles de nuestro idioma” y por ser el metro más popular, muestra la posibilidad de evolución y de adecuación de la forma a otra literatura y a otro tiempo: “aplicándolo á la expresión de ideas elevadas y de profundos afectos” [xi-xii]. En particular, insiste en que no hay poesía sin ritmo, porque este es el medio por el cual “la poesía cautiva los sentimientos y obra con más eficacia en el alma”, es decir, conmueve y persuade.

El espacio físico puede ser el punto de partida de una literatura nacional porque condiciona la sensibilidad de autores y lectores. No tener en cuenta esa interrelación disminuye la posibilidad de que el texto poético sea aceptado como propio por los receptores. Según Gutiérrez, en su reseña de *Rimas* (aparecida en el *Diario de la Tarde* [3

del militar, quien finalmente es vencido: “Salió Brian”, “Se alzó Brian”, “Se encaró”, “Cayó Brian” [Echeverría 1837: 26-7; Molina 1990: 123-5]. La segunda estrategia consiste en asociar al joven moribundo con un militar de aparente renombre, “Antar”, mediante el epígrafe tomado de un texto de Lamartine [Curia, Elustondo y Molina: 83-4].

⁸⁵ Gutiérrez, en su reseña sobre *La cautiva*, afirma que, para el poeta, “esencialmente creador”, “existe una ley sobre todas las demás leyes que le ordena armonizar las formas con los afectos, las pasiones y la naturaleza inerte” [2006: 328].

y 4 oct. 1837: 1] y recopilada por Weinberg⁸⁶ [2006: 323-32]), eso ha sucedido con *Elvira o La novia del Plata* (1832):

Elvira es una producción cuyo tipo no se halla en las literaturas que nos son familiares: parece nacida en los climas del Septentrión; escrita al dulce calor de los hogares del invierno [...]. Nuestra alma meridional abierta siempre a las influencias del sol; embriagados nuestros sentidos con el perfume que difunde el seno de una naturaleza pródiga, libidinosa como una bacante; alejan al alma de las abstracciones y de los presentimientos [2006: 324].

En cambio, en *Los consuelos* “el poeta había mirado en torno suyo, y encontrado poesía donde antes no la hallábamos”; por ello, “la idea de una poesía nacional, tuvo su aurora” en sus páginas [2006: 326-7]. Las fuentes de inspiración son “la pampa y nuestro río”, garantes de originalidad. No sucede lo mismo con “nuestra naturaleza moral y social: es decir, en cuanto a nuestras pasiones y costumbres”: “no pueden dar materiales a la poesía ni herir fuertemente la imaginación del bardo” porque son las mismas de los países europeos, no tienen historia, ni siquiera vicios propios que pintar [327]⁸⁷.

Si la literatura nacional es la que habla de *lo propio comunitario*, la entienden especialmente los que se sienten identificados en un *nosotros* y que comparten *lo nuestro*. Por eso, a la pregunta “¿Y con

⁸⁶ Weinberg aclara: “Si bien esta nota apareció en forma anónima, está demostrada la identidad del autor. Fue reproducida en 1842 al frente de la segunda edición de *Los consuelos* y en la segunda edición de las *Rimas* (1846)” [2006: 87].

⁸⁷ Alberdi explica lo mismo, pero sarcásticamente en “Boletín cómico: Predicar en desiertos”: “-Proclamar la sociabilidad y moralidad del arte, es predicar en desiertos, porque los poetas, los lectores, la sociedad, todo el mundo continua entregado al egoísmo. [...] Es porque no se hace lo que se quiere, sino lo que se sabe; y no se sabe sino lo que es sabido, lo que ha sido hecho, lo que es viejo: no se sabe mas que imitar, plagiar, copiar. Dar ejemplos nuevos, y únicamente así, es reformar el arte: -ejemplos! y basta de sermones” [1838d: 3-4].

qué corazón, con qué colores se han de manifestar eficazmente el movimiento de los afectos que nacen de la sociedad americana, y las escenas de su suelo?”, Gutiérrez mismo se contesta: “Con un corazón americanamente apasionado, y con los colores que ostentan llanos, montes, ríos y mares americanos” [1965: 60]⁸⁸.

De modo similar, Juan Thompson, cuando repasa la incipiente producción dramática argentina, cuestiona que un poeta, innostrado, “olvidado de su verdadera misión”, haya tomado asuntos de otras latitudes: “no comprendió que así como la América tenía su libertad peculiar, era indispensable que crease su teatro donde ella misma se reflejase; pues no se dirá falte el asunto, y que el espectador no saldría más entusiasmado[,] más conmovido de la representación de un hecho acaecido en su patria, que de un acontecimiento de la Grecia o de Roma”⁸⁹ [320]⁹⁰. Por esa misma causa, resulta indispensable que los actores sean argentinos pues –según se dice en *La Moda*– “deben hallarse penetrados, del espíritu del pueblo, cuyas ideas y pasiones están destinados á espresar sobre las tablas” [“Teatro”. LM, 2: 2].

En síntesis, la misión del literato nacional es clara. En palabras de Thompson: “estudiar nuestras costumbres, evocar lo pasado, y embellecer lo por venir” [323].

⁸⁸ Completa la idea diciendo: “Tenemos ya un pasado; campos gloriosos; festividades patrias; varones eminentes a quienes hemos dejado en la tumba con los ojos llenos de lágrimas. Y, ¿será el extranjero quien haya de venir a cantar lo que a nosotros únicamente puede conmover las entrañas?” [Gutiérrez 1965: 60].

⁸⁹ Clara alusión a *Dido* (1823) y *Argia* (1824), de Juan Cruz Varela.

⁹⁰ Este artículo de Thompson, “*Los consuelos*”, es publicado en el *Diario de la Tarde* [24 nov. 1834: 1].

2.2. Literatura socialista

El concepto 'literatura socialista' va tomando cuerpo de a poco en *La Moda*, cuando en el "Prospecto" del primer número declaran que la literatura, para ellos, será "un modo de expresión particular, será las ideas y los intereses sociales" [LM, 1: 1].

Según explicamos más arriba, el sentido del adjetivo "socialista"⁹¹ excede los límites de lo nacional hasta abarcar también la humanidad. Por ende, el arte y la literatura modernas deben interesarse en "la asociación" y en "la confederación humanitaria":

El arte socialista, debe pues despertar mútuas tendencias entre el individuo, la nación, la humanidad; debe afeer al individuo que se aísla, a la nación que se aísla, toda tendencia, toda predisposición al aislamiento[,] a la feudalidad, al excentricismo. Debe idealizar tipos perfectos de individuos, de pueblos, de virtudes, de felicidades humanitarias [Alberdi 1838c: 2].

Esta síntesis se halla en el antepenúltimo número de *La Moda*, "Notas literarias. 1.^a Del arte moderno", de Juan Bautista Alberdi⁹². Pero el concepto ha aparecido ya en el número 2: apelando a una estrategia contrastiva sutil, un periodista anónimo (Alberdi) critica la poesía "A

⁹¹ La denominación "arte socialista" aparece por primera vez en el número 7 de *La Moda*, cuando transcriben una reseña teatral anónima referida a *Marino Faliero*, de Casimiro Delavigne: "Es un poeta intermediario entre el arte clásico y el arte revolucionario: un poco clásico por la forma: un poco romántico por el fondo; pero a punto fijo, al arte nuevo, al arte socialista, democrático, completamente extranjero en esta pieza" ["Teatro. Impresiones de la representación de *Marino Faliero*". LM, 7: 1].

⁹² Los epígrafes de este artículo refuerzan la idea tanto por su contenido, como por pertenecer a autores no argentinos, reconocidos por sus preocupaciones humanitarias: "El arte, es la expresión de la vida humanitaria. *Fortoul*. La poesía, es la expresión de la vida infinita. *Leroux*" [LM, 21: 2]. Estas frases también encabezan la lista de "Teoremas fundamentales de arte moderno" [LM, 2: 3].

ella (Cielito)", también anónima (de Juan María Gutiérrez), porque la considera "incompleta y egoísta" debido a que canta a un amor individual, sin preocuparse por los sufrimientos de su patria y de la humanidad [LM. 2: 4].

Ahora bien, para que la poesía-literatura sea expresión de la sociabilidad, es necesario entrar en el mundo de los afectos. La premisa es clara: "Lo que se siente es lo único que se expresa" [Alberdi 1838b: 97]. El poeta debe sentir la nación y la humanidad.

Alberdi justifica la literatura nacional con el lenguaje de las ecuaciones: la relación entre literatura y nación es recíproca y proporcionalmente directa: "¿Qué es el engrandecimiento de la literatura nacional sin el engrandecimiento de la nación?" [1838b: 97] se pregunta. "La poesía como la elocuencia es la expresión de lo que hay de sublime y divino en el alma. Sublimar y divinizar el pueblo es hacerlo poeta y orador", y de modo recíproco: "Eleva el espíritu de una nación, es crear la poesía nacional". La lógica organiza estas argumentaciones: la literatura surge de una alma pura – "No se ha visto jamás salir la poesía y la elocuencia de una boca corrompida. La poesía es el aliento vital de un corazón sano" [97]–; si el pueblo se dedica a la literatura, el pueblo tendrá una alma pura; si crece la literatura, crece la nación y crece el pueblo, que es el fundamento de la nación. Obsérvese que poesía y elocuencia tienen la misma importancia fundante y concurren al mismo fin patriótico.

Como la sociabilidad todo lo abarca, la literatura socialista no pone límites a la (pre)ocupación de los autores:

El poeta social no es un mero poeta político, un puro poeta lírico, destinado perpetuamente a cantar la patria y sus glorias: como la sociedad vive de lo privado como de lo público, de lo individual como de lo general, el poeta social puede también tomar su asunto hasta

de lo más privado de la familia y del individuo. El poeta es social desde que sirve directamente de órgano de una exigencia social, sea que esta exigencia sea pública ó privada, de estado ó de familia, de gobierno ó de individuo [...] [1838b: 98].

En esta integración de asuntos y en la disposición del poeta hacia el cumplimiento de su misión radica la democracia del arte, que se corresponde con la forma armónica de la vida social que es la democracia. No obstante, la realidad de Buenos Aires se cuele en el dolor que hace hablar al periodista de *El Iniciador*. Entonces, la finalidad didáctica del artículo se vuelve más expresiva:

De modo que la poesía democrática es tan vasta como la democracia; y así como la democracia no vive únicamente en la carta constitucional, sino que recide principalmente en las ideas, en los usos, en las costumbres tanto públicas como privadas, la poesía democrática debe cuidar de dar á las ideas[,] á las costumbres [y] á los sentimientos del pueblo una dirección enteramente democrática. Claro es que en ningún punto tiene más que hacer esta poesía, que allá donde el régimen democrático está proclamado y sin embargo en lugar suyo existe en la vida real un régimen opuesto..... [98].

La vastedad de temas y de preocupaciones justifica la elección libre de las formas, que debe hacer el escritor socialista en este ámbito de libertad responsable, pues el mensaje no puede ser deformado o achicado para que quepa en el molde de alguna forma preestablecida.

2.3. Literatura progresista

Este concepto nos lleva al problema acerca del sistema literario con el que se identifica la Generación de 1837. La primera aproximación la

realiza Alberdi en su contestación “Al anónimo del Diario de la Tarde”, en el número 8 de *La Moda*, cuando asevera con firmeza:

No somos ni queremos ser *románticos*. [...] porque el *romanticismo* de origen feudal, de instinto insocial, de sentido absurdo, lunático, misántropo, exéncrico [...] por ningún título es acreedor á las simpatías de los que quieren un arte verdadero y no de partido, un arte que prefiere el fondo á la forma, que es racional sin ser *clásico*, libre sin ser *romántico*, filosófico, moralista, progresivo, que expresa el sentimiento público y no el capricho individual, que habla de la patria, de la humanidad, de la igualdad, del progreso de la libertad, de las glorias, de las victorias, de las pasiones, de los deseos, de las esperanzas nacionales [LM, 8: 3-4].

Un arte acorde con la evolución histórica (no clásico, no romántico), aunque toma del pasado lo que se considera indispensable: fondo (ideas filosóficas, reflexivas), racionalidad, libertad, moralidad; pero con una nueva impronta: un arte abarcador de toda la humanidad y progresivo (en busca de la perfección)⁹³.

La nueva etapa –el “arte moderno”– es vista como una superación dialéctica de la lucha entre Clasicismo y Romanticismo; sería, además, la que debería surgir en la literatura argentina a fin de que esta se ponga al día con los avances intelectuales. No obstante, los jóvenes teorizadores no avanzan en la descripción de esta nueva literatura, seguramente porque es más una propuesta que una realidad. Sus propios textos *progresivos* son escasos. Otra razón señala que no pueden avanzar porque los debates se quedan en las antinomias

⁹³ Alberdi ratifica estas ideas en “Bellezas de Victor Hugo”: “necesitamos la idealización de un mundo mas bello y no mas defectuoso del que conocemos. Queremos una literatura profética del porvenir, y no llorona de lo pasado” [LM, 21: 4].

antiguo/moderno y clásico/romántico; el Romanticismo, hacia 1840 aún no era entendido, ni aceptado por muchos rioplatenses.

Echeverría mismo dedica varios apuntes a explicar en qué consiste la poesía romántica, de la cual pretende ser su representante en las tierras del Plata⁹⁴. Entre los principios que más atiende el argentino se destaca el de la libertad del poeta para elegir y combinar las formas: “El romanticismo, no reconoce forma ninguna absoluta; todas son buenas con tal que representen viva y característicamente la concepción del artista”. Insiste en que el fondo condiciona a la forma:

Así pues el Romanticismo fiel al principio inconcuso de que la forma es el organismo de la poesía, deja al ingenio obrar con libertad en la esfera del mundo que ha de animar con *su fiat*. Ni le corta las alas, ni lo mutila, ni le pone mordaza, y se guarda muy bien de decirle: esto harás y no aquello [...] [OC: V, 84].

El Romanticismo, porque no copia ni imita, sino que busca pensamientos y formas “en sí mismo, en su religión, en el mundo que lo rodea”, produce obras bellas y originales [OC: V, 97]. Pero lo que hace que esta literatura sea adecuada para el momento histórico de la Argentina es su íntima relación con las ideas de libertad, “conformes a nuestra condición”: “pues, en suma, como dice Hugo, el Romanticismo no es más que el Liberalismo en literatura.....” [OC: V, 100].

En contra de las críticas contemporáneas conservadoras, Echeverría describe la poesía romántica como producto de la inspiración y la reflexión de un genio, que expresa lo humano y lo divino: “la voz íntima de la conciencia, la sustancia viva de las pasiones, el profético mirar de

⁹⁴ Gutiérrez reconoce que “el autor de las *Rimas* y de *Los consuelos*, no ha entrado aún enteramente por este sendero” de la literatura superadora del Romanticismo [2006: 331].

la fantasía, el espíritu meditado de la filosofía, penetrando y animando con la magia de la imaginación los misterios del hombre, de la creación y la providencia” [OC: V, 105]. Esta caracterización demuestra que Echeverría no hace las distinciones entre Romanticismo y Socialismo, que sí diferencian los más jóvenes de la generación.

López, en cambio, por su natural tendencia hacia la historiografía, se enfoca en la historia literaria. Por ende, se interesa por cuál es la literatura de su siglo; mejor dicho, cuál debería ser. Según explicamos más arriba, convencido de que la historia de la humanidad avanza por la síntesis de las fuerzas innovadoras contra las fuerzas conservadoras, en “Clasicismo y Romanticismo” presenta el efecto revolucionario del arte nuevo como inevitable pues los tiempos modernos exigen que la poesía sea uno de los instrumentos de progreso.

El artículo empieza por un (supuesto) hecho consumado: “En este siglo se ha comenzado una revolución que ha cambiado la faz y las leyes de la literatura moderna”. “Ha cambiado”, ya no hay vuelta atrás (dice poco después), aunque muchos todavía no entiendan el cambio. La revolución proviene de “jénios” y sus resultados “están consolidados en el patrimonio intelectual de los pueblos civilizados”. Con el respaldo del pueblo, o sea, “la *opinion pública*”, “esos resultados están alzados ya a la categoría de leyes literarias” [1842: 122]. López describe la propuesta revolucionaria en estos términos:

Esta revolución ha subordinado la forma de la literatura a la crítica del fondo; las inspiraciones [sic] espontáneas del ingenio a la reflexión científica; la belleza a la alta armonía de la razón: y así es como la inteligencia de nuestro siglo ha creído necesario levantar su antejo sobre las copas del cedro literario, para determinar el pensamiento elevado, filosófico, socialista [...] [1842: 122-3].

Esta tendencia de un arte preocupado por lo social ha empezado a revelarse “con la lucha del *clasicismo* y del *romanticismo*” [1842: 123]. López reconoce cinco etapas de la evolución histórica: la Antigüedad clásica, la Edad Media, el Clasicismo, el Romanticismo y el Arte Nuevo o Literatura Progresista. Como cada literatura está condicionada por el período histórico, por las nuevas necesidades y la nueva situación de cada sociedad, una literatura no puede repetirse en el tiempo. El Neoclasicismo no pudo resucitar la Antigüedad clásica; intentarlo ha sido un grave error.

En la historia, se ha producido un movimiento dialéctico, que podemos resumir en el siguiente cuadro:

Sistema o escuela	Objeto	Tiempo
Clasicismo	Humanidad abstracta	Pasado: Antigüedad clásica
Romanticismo	Individuo	Presente: sentimiento y emoción como reacción instantánea
Literatura Progresista	Sociedad (pueblo)	Futuro: concreción del progreso

En cuanto al Romanticismo, considera que ha sido oportuna su aparición como “movimiento reaccionario de la literatura moderna” para “anudar la cadena de tradiciones que había roto la revolución francesa”. Resucitando “aquellos tiempos que siguieron a la disolución del imperio romano; [...] un vasto laberinto cruzado por tres grandes caminos,—el Catolicismo —la Feudalidad—y la Universidad”, “ha intentado expresar solidariamente estos tres hechos; porque el idioma, la organización social y la religión, son tan dependientes entre sí, que ni se puede ni se debe nunca separarlos” [1842: 133]. Aún más, asegura que no es “una tendencia retrógrada, sino al contrario,

progresiva. Los excesos revolucionarios habían mostrado que el bienestar, la belleza, el orden no podían resultar de las teorías absolutas y destructivas con que se había alimentado la furia revolucionaria. Nada más natural entonces, que volver la vista atrás [134]. Por tanto, recuperar el pasado ha sido, paradójicamente, una forma válida de avanzar, de progresar.

Hacia el final del artículo, López retoma las consideraciones sobre la literatura clásica para preguntarse retóricamente por la movilidad histórica:

[...] si su tendencia y sus formas son la expresión perpetua y necesaria de todos los tiempos, de todas las sociedades. Lo cual, dicho en otras palabras, es lo mismo que averiguar, si todos los tiempos y todas las sociedades son iguales; si viven de las mismas impresiones; con las mismas necesidades y con los mismos intereses: en una palabra, si la humanidad no cambia, no camina, no destruye, no inventa [1842: 142].

La respuesta que continuamente brindan estos jóvenes intelectuales es la siguiente: la humanidad camina sin pausa; del mismo modo, los argentinos deben progresar sin detenerse. Según Gutiérrez, este avanzar significa dejar atrás la educación de los tiempos de sus padres, *divorciarse* de las insustanciales ciencia y literatura de los españoles y emanciparse de las tradiciones peninsulares, como se hizo en política. Reconoce, no obstante, que queda el “vínculo fuerte y estrecho del idioma”. Este problema se solucionará paulatinamente: el vínculo “debe aflojarse de día en día”, a medida que se aprendan los idiomas de los pueblos adelantados, para realizar una inteligente tarea de selección: “aclimatar al nuestro cuanto en aquéllos se produzca de bueno, interesante y bello”, “fijarnos antes en nuestras necesidades y exigencias, en el estado de nuestra sociedad y su índole, y sobre todo

en el destino que nos está reservado en este gran drama del universo, en que los pueblos son actores” [1977: 154].

En esta conceptualización de lo progresista debe interpretarse el antiespañolismo de la Nueva Generación: cuestionan lo español en los elementos socioculturales que no responden a los tiempos modernos, que no progresan y que, por ende, se han vuelto retrógrados; o que nunca existieron porque la cultura española no pudo producirlos⁹⁵.

Las costumbres son particularmente difíciles de modificar por su misma peculiaridad: ser hábitos, acciones repetitivas, asociadas a la identidad de un pueblo. En “Reacción contra el españolismo”, los periodistas de *La Moda* aclaran esta cuestión, relacionándola con lo político:

Profesamos que el despotismo, como la libertad, reside en las costumbres de los pueblos, y no en los códigos escritos. [...] Quien dice costumbres dice ideas, caracteres, creencias, hábitos. Si pues en las ideas, en el carácter, en las creencias, y hábitos de nuestros habitantes, habian consignado los españoles el régimen colonial, es evidente que aun conservamos infinitos restos del régimen colonial, pues que conservamos infinitas ideas caracteres, creencias y

⁹⁵ “La revolucion ha cambiado la direccion de nuestras aficiones y las ha encaminado á ideas y cosas que la España jamas pudo espresar en su literatura, porque jamas conoció” [“Literatura española”. LM, 6: 2-3]. En este punto se observan más divergencias entre los miembros de la Nueva Generación. Mientras que Gutiérrez – sobre todo, en la conferencia inaugural del Salón Literario– se muestra más reticente a reconocer algún valor a la literatura española, el maestro no deja de buscar lo bueno en ella. Como sintetiza Myers: “La ruptura fundacional debía producirse a través de la elección de una temática, no de una tradición literaria. Para Echeverría, esta última no era objeto de elección, sino un ineludible punto de partida” [2006: 68].

habitudes españolas, ya que los españoles nos habían dado el despotismo en sus costumbres oscuras y miserables [LM, 22: 2]⁹⁶.

Del mismo modo, la superación del modelo literario hispánico es inevitable. La emergencia de una literatura auténticamente argentina se producirá por evolución y adecuación de las formas a los nuevos contenidos y contextos. Esta es la perspectiva de Juan Bautista Alberdi, cuando comenta la decisión del jurado en *Certamen poético de Montevideo: 25 de mayo de 1841*; crítica reeditada con el título “Algunas vistas sobre la literatura Sud-americana” en el último número de la *Revista de Valparaíso* (por la que citamos), pocas páginas después de que López iniciara su prédica progresista con “Clasicismo y Romanticismo” [Molina 2020b].

Alberdi cuestiona que se considere que la literatura argentina comienza en 1810 porque los tres siglos de literatura colonial también importan: “[...] solo en el profundo estudio de nuestro pasado, aprenderemos a apreciar el presente y a descubrir la llave del porvenir” [1842: {2}08-9]⁹⁷. Como es ley de “toda poesía verdaderamente popular y progresiva” subordinarse a los asuntos trascendentes de cada época [{2}09], ha sido muy adecuada la poesía que ha cantado las luchas de la Independencia. El problema radica en

⁹⁶ En ese mismo artículo, se cita a Mariano de Larra: “Después de tan larga esclavitud es difícil saber ser libre. Deseamos serlo, lo repetimos á cada momento; sin embargo lo seremos de derecho mucho tiempo antes de que reine en nuestras costumbres, en nuestras ideas, en nuestro modo de ver y de vivir la verdadera libertad. Y las costumbres no se varían en un día, desgraciadamente, ni con un decreto; y más desgraciadamente aun, *un pueblo no es verdaderamente libre, mientras que la libertad no está arraigada en sus costumbres, ó identificada con ellas.*’ (1) Figaro. Art. Jardines públicos” [“Reacción contra el españolismo”. LM, 22: 2]. Con esta cita los editores de *La Moda* precisan aún más que su reacción se dirige contra lo español retrógrado, pero no contra lo español que busca la renovación, como es el caso de Larra.

⁹⁷ Las llaves o corchetes señalan la reposición que hemos efectuado del número correcto de la paginación, ya que en el original hay un desfase de cien páginas.

que la “sociabilidad nueva y original” no ha hallado una expresión también nueva y original: “la libertad era la palabra de orden en todo, menos en las formas del idioma y del arte: la democracia en las leyes, la razón única regla del criterio público; y se quería sostener en las letras la aristocracia y la autoridad de la tradición; independientes en la política, colonos en literatura” [2]09].

Finalmente, Alberdi resume toda la doctrina:

‘Ofrece la literatura actual de estas repúblicas [...] los [caracteres] que resultan de ser cristiana por sus creencias sociales; espiritualista por su moral; social y civilizante, de apostolado y propaganda, por su misión; progresiva, por su fé en el dogma filosófico de la perfectibilidad indefinida de nuestra especie; profética por su íntima creencia en el porvenir de la América y del mundo; franca y espontánea por sus procederes de composición; democrática y popular, por sus formas de estilo y de lenguaje; expresión completa del nuevo régimen americano y reaccionaria del viejo, hasta en las formas del idioma; atenta al fondo mas que a la forma del pensamiento, a la idea mas que al estilo, a la belleza útil, mas que a la belleza inútil; cuidadosa del valor y peso de las expresiones, mas bien que de la pureza de su origen gramatical; inclinada a las ideas generales y al uso de los términos abstractos; incierta, móvil, fluctuante en su estilo, como los usos y los gustos de la sociedad que representa; poco preocupada en cuanto a las conveniencias tradicionales de sintaxis, porque piensa con Larra y Victor Hugo, que las lenguas se alteran, cambian y se desenvuelven [...]’ [1842: {2}13]⁹⁸.

⁹⁸ “Este carácter del movimiento actual de la literatura, entre nosotros no importa otra cosa, en su mayor parte, que la extensión de los principios de nuestra revolución democrática, al dominio de la literatura y de la lengua; un paso mas, una faz nueva,

2.4. El manifiesto literario de la Generación de 1837

“Literatura”, de Miguel Cané, en el número 3 de *El Iniciador* [1838: 49-51], puede considerarse el manifiesto literario de la Generación del 37 porque sintetiza la incipiente teoría literaria como un programa por desarrollar y porque está construido como un texto persuasivo para motivar a los jóvenes rioplatenses⁹⁹.

Cané empieza atrayendo no solo la atención del lector, sino también su sentido moral, a fin de estimularlo a la acción patriótica:

Nuestra mision es grande. Los tiempos nos imponen pesadas obligaciones que es forzoso llenar, sino queremos caer en la vileza de ponernos en lucha con nuestro siglo, con nuestras necesidades, y hasta con las tendencias soberanas de nuestra sociedad. Nos hallamos en una época de accion, dé trabajo [49].

La urgencia surge de una faltante del pasado (“un campo inculto nos legaron nuestros padres”) y de una mirada optimista en “el rico porvenir” que aguarda a las repúblicas americanas. El devenir histórico es visto como una lucha entre clásicos y románticos, “la batalla de las nuevas generaciones contra las viejas [...]”; fue la batalla del movimiento contra la inercia hecha ley por el solo transcurso de los siglos”. El “espíritu democratico” es el motor de la “insurreccion romantica”. Cané contextualiza esa lucha en el ámbito europeo usando un estilo fogoso y firme (propio de los asuntos de pasión [CBL:

digámoslo así, del cambio de 1810; es la revolucion hecha en la *expresion* (la literatura), después de haberse hecho en la *idea* (la sociedad), que esa expresion representa” [Alberdi 1842: {2}14]; “[...] esta hora es de creacion, ya vendrá el dia del arte y de la organizacion de la *poética* que convenga a nuertro [sic] jénio nacional y a nuestra sociedad; todas las naciones tienen un jénio nacional que les pertenece y que en ningun terreno campéa con mas donaire que en el terreno literario” [{2}18].

⁹⁹ Véase el texto completo en el “Anexo”.

110-6]), acorde con la importancia del fenómeno en aquel continente, pero también para destacar que, aun en Europa, la literatura de las grandes figuras como Goethe, Byron, Hugo y Lamartine, ha quedado limitada a una fase individualista. Luego, con un estilo nervioso y conciso (propio de los asuntos de razón [CBL: 104-10]), presenta el nuevo paso de la humanidad hacia el progreso, que es “una nueva categoría intelectual, mas vasta, mas social, nacida con nuestros días, que trabaja por ellos y para ellos. A sus ojos la literatura no es sino una faz de la inteligencia humana, una de los atributos de nuestra vida, de nuestro estado y condicion” [Cané 1838: 50]. La idea literaria se corresponde con la de las otras esferas sociales:

Esta alta idea, hija del desarrollo humano [...], lleva en si el profundo concepto, de la armonia humanitaria, del sen[t]imiento dominante en una unidad artistica, como el de la unidad política, el de la unidad social.

De inmediato, cambia el tono del discurso. El autor apostrofa a un sector particular de los lectores, apelando a los afectos morales, a fin de mostrarles el camino de esa misión de la que habló al comienzo y para la cual hace falta cooperación:

Se ha abierto el campo á los grandes trabajos; teneis un mundo nuevo, libre, fecundo en hecho y en doctrinas. ¡Jovenes! Abrid el pecho á las grandes esperanzas, prestaos á la fé que inspira la mejora. Sentid y espresad los sentimientos de la humanidad, sereis artistas [1838: 50].

Alentado el ánimo de los lectores, el autor resume la situación de la literatura “en una nacion joven”: la etapa en que todavía son muy fuertes los “hábitos” heredados. Por eso, la labor es desafiante:

“Nosotros tenemos un doble trabajo que llenar; nuestro estado exige una acción destructora, y una reacción que construya” [51].

Cané reconoce la función formativa de la literatura: “es uno de los más eficaces elementos de que puede valerse la educación pública”. Luego, la define como expresión social, señalando los requisitos morales:

[...] será *el retrato de la individualidad nacional*.

[...] nosotros que aun no hemos armonizado los elementos sociales entre sí, ni dándoles la impulsión correspondiente para llegar al objeto de nuestra asociación, nosotros, digo, no debemos ocuparnos de esa literatura de lo bello, que para los antiguos era todo, sino como uno de los accesorios que puede dar más valor a la obra. Ante todo la verdad, la justicia, la mejora de nuestra pobre condición humana, en fin, todo lo que, aun sacrificando la perfección nos de un progreso moral e intelectual. La obra que no llene esta doble misión, sino es del todo mala, es cuando menos importuna [51].

Los escritores no pueden retrotraer el interés hacia el pasado, como los países europeos, porque en el pasado no está lo *nuestro*, aunque exista un linaje inocultable: “somos hijos desheredados de una madre cuyo seno ha sido desgarrado por nuestras propias manos”. Por todo ello, el programa literario se establece en estos términos:

[...] nuestra literatura debe ser caracterizada por rasgos verdaderamente nacionales. Debe contener la expresión de nuestra vida; sin esto, será un plagio, una ficción de más, y nos presentaremos al mundo como los viles, que toman la fisonomía de todos, y no se parecen a ninguno.

Pero, pensad, que al hablaros de la individualidad nacional representada por nuestra literatura, no he querido aconsejaros una individualidad [...]. –Sería un consejo pérfido: [...]. –Desarrollo propio,

carácter nacional, tendencias nacionales, pero siempre bajo la doble armonía de nuestro ser con el espíritu civilizante de los tiempos; ved ahí la obra que la juventud debe desempeñar, si quiere dejar á sus hijos la mejor base de todo porvenir, de toda felicidad [51-2].

Miguel Cané da el ejemplo publicando en *El Iniciador* las dos primeras novelitas de autor argentino que se conocen: “Dos pensamientos. Narracion”, sentimental, y “Una historia”, histórica, firmadas como “L.M.” y “C.M.”, respectivamente¹⁰⁰.

¹⁰⁰ La primera novela mencionada aparece en el número 11 de *El* [15 set. 1838: I, 230-3] y la segunda, en el número 15 [15 oct. 1838: II, 1-6]; esta misma es reeditada con el título “Marcelina” en *La Tribuna* (1858). Ambas han sido publicadas por Beatriz Curia en ediciones artesanales. Cf. también Curia 1994 y 2012.

3. Las formas de la persuasión (una aproximación)

Apenas esbozado el programa literario, las circunstancias políticas obligan a la Nueva Generación a exiliarse en los países vecinos y, sobre todo, a modificar el eje de su propuesta. La lucha contra el régimen represor angosta el camino directo hacia el progreso y la emancipación social. Los conceptos de 'tiranía' y de 'despotismo', con que se caracterizaba lo español colonial, se desplazan hacia la figura de Rosas. Tanto el plan inicial de argentinizar la literatura, como el nuevo objetivo de derrocar al tirano potencian la emergencia de una literatura original, es decir, propia de ese particular momento histórico y, por ende, solo posible en el contexto del Plata, aunque paradójicamente producida fuera del país. Para esta literatura creadora y liberadora los noveles escritores prueban géneros diversos, según sus estilos personales, pero siempre respetando la regla de armonizar la forma con el fondo.

La poesía en primera línea, como *arma* infalible de la belleza. No obstante, la Nueva Generación aprovecha más las formas en prosa, menos prestigiosas tal vez, pero igualmente efectivas. Empiezan por el artículo de costumbres, que es la modalidad preferida de *La Moda*, aunque pronto les muestra sus limitaciones. Intentan después con el teatro (*El gigante Amapolas*, por ejemplo), la novela prospectivamente histórica (*¿El matadero?*, *Amalia*) y con la

elocuencia escrita (*Facundo*). A estas formas dedicaremos, a continuación, un comentario sucinto, a fin de mostrar los modos de concreción de la poética de la persuasión, aunque sin adentrarnos en el campo de la crítica de los textos. Las destacamos por considerarlas las que más concitan la preocupación teórica y resultan las más originales en el sistema literario argentino.

3.1. El poema: todos los géneros

Ya lo decía Mitre: por su naturaleza, la poesía conmueve integralmente. Y cuando los del 37 escriben versos (casi todos lo hacen), combinan los distintos géneros de acuerdo con la urgencia expresiva, que será de suyo socialista y progresista.

Si analizamos, por ejemplo, *La cautiva* o *Los cantos del Peregrino* (que Mármol escribe y publica parcialmente entre 1844 y 1857), deberíamos considerarlos poemas pintoresco-lírico-épico-dramáticos (según la caracterización del CBL) porque todos esos géneros se combinan en función de la intencionalidad de los respectivos autores: sensibilizar con la pintura de la pampa o el trópico brasileño en tanto espacios que caracterizan a sus habitantes; conmover ante el dolor de María o del Peregrino, interesar por las gestas apasionadas de sus protagonistas en defensa de la libertad. Brian es un militar patriota, que padece las consecuencias de la ruptura de un tratado de paz con los indios (en el contexto de la campaña al desierto encarada por Rosas o posteriormente). El Peregrino es un proscrito político también a causa del tirano. Ambos sufren por la situación de la nación amada, a la que defienden con sus armas, sus ideas y su cuerpo. Los poemas no son épicos en sentido estricto pues no relatan la historia lejana de hombres poderosos, sino la de hombres comunes, ejemplos de

responsabilidad ciudadana. La épica se ha adaptado a la sociabilidad democrática, o sea, a las necesidades del siglo.

Mármol es consciente de estas novedades. En el prefacio al primer canto que publica, el duodécimo¹⁰¹, expone la poética, que no es solo suya, sino también de sus compatriotas:

Y podemos definir el Peregrino, en su parte descriptiva¹⁰², como *un himno en loor de la espléndida naturaleza de nuestro continente*, y en su parte sentimental, como la *historia del corazón del proscripto argentino*, comprendiendo toda la época de la revolución de su patria, para la cual guarda Carlos todo el fervor de sus recuerdos, todo el amor de su alma. [...]

A veces nos extendemos a consideraciones históricas, a otras puramente políticas y que parecen ajenas a la poesía; pero esto proviene de nuestro modo de comprender la época y la misión de sus poetas en América.

Pensamos que ningún hombre puede ser ajeno a las exigencias de su época, si quiere pagar su tributo a la sociedad en que nació; y creemos que los poetas americanos tienen más que nadie el deber, triste pero imperioso, de introducir con la música de sus palabras, en el corazón del pueblo, la verdad de las desgracias que éste desconoce, y el ruido de las cadenas que no siente [1965: 348-9].

La novedad formal, respecto de la poesía de Mayo y del período rivadaviano, se completa con el aprovechamiento de la polimetría,

¹⁰¹ “*El Peregrino* / canto duodécimo / por JOSÉ MÁRMOL. / Montevideo / 1846. (En el reverso de la portada:) Imprenta del Comercio del Plata”. Datos proporcionados por Elvira Burlando de Meyer [30].

¹⁰² Se refiere a las dos partes en que se divide cada uno de los doce cantos del *Peregrino*. La primera corresponde al poeta; en la segunda canta Carlos, el proscripto.

siempre dependiente del contenido, y del ritmo octosilábico en particular [Agresti, Molina 1990].

3.2. El artículo de costumbres

Es, por cierto, una forma conocida desde la época de *El Telégrafo Mercantil* (1801), que continúa tanto la tendencia costumbrista de la novela española, como la línea ilustrada de la prensa moderna [Marún]. Este tipo textual no es descrito en ningún manual, pero el modelo de Larra opera como una definición¹⁰³. Echeverría, en la *Ojeada retrospectiva...*, juzga que es la forma literaria “tal vez la mas eficaz y provechosa en estos paises” sudamericanos [OC: IV, 64]. Él mismo intenta, por lo menos, dos: “Apología del matambre: Cuadro de costumbres argentinas” (1836) e “Historia de un matambre de toro” (inédita en su tiempo). En ambos se presentan *inofensivas* costumbres culinarias a “los de extranjis” [Curia 2006].

Pero el resto de la Joven Generación prefiere el artículo de costumbres como vehículo de transformación social. Por eso, lo que cuestionan son esos hábitos que evidencian el atraso cultural. Téngase en cuenta que, para ellos, las costumbres son “las practicas abituales de las ideas sociales” de un pueblo; en ellas “es donde verdaderamente reside la constitucion política” [“Álbum alfabético”. LM, 20: 8].

Juan María Gutiérrez, en el “El Hombre Hormiga”, plantea la cuestión del género desde las primeras palabras:

¹⁰³ Según Enrique Pupo-Walker, el “vacío teórico” y la falta de “apoyo formal de modelos prestigiosos” contribuyen a la confusión entre el relato de costumbres y el cuento [1978: 3].

No es fábula lo que vamos á escribir [...]. La parábola y el apólogo están desacreditados: los poétas suelen todavía hacer sonetos pero no fábulas. La verdad envuelta en alegorias ha cedido el paso á la verdad engastada á fuego y martillo en punzantes ironias: las telas que envuelven el corazon se han encallecido, y el escritor de hoy al tomar la pluma debe exclamar como ciertos guerreros: *hierro despiértate*. Y nada menos que hierro será preciso para matar al hombre hormiga? ¿No bastará un borron de tinta? – Lo veremos [1838: 2].

La literatura se ajusta a la época. No es momento de analogías, sino de palabras directas y contundentes. Esto dicen en el último número de *La Moda*. Al comienzo, han sido un poco ingenuos, han creído en el poder transformador de la palabra y han defendido su práctica escritural costumbrista, respondiendo a “*D. Severus*” –quien desde el *Diario de la Tarde* los acusa de parodiar la sociedad– con estos argumentos:

Nosotros no hacemos otra cosa que tipos ideales de fealdad social, presentándolos como otros tantos escollos de que deba huirse. Están formados del ridiculo que existe diseminado en nuestra sociedad [...]. Donde iríamos á parar si estas pinturas fuesen la historia fiel de nuestra realidad? Es menester idealizar lo ridiculo, lo mismo que lo perfecto para alejarse de lo uno, y acercarse de lo otro. Si en Buenos Aires existe el ridículo, tambien existe en él la crítica que destroza este ridículo. Y si el ridículo pudiera probar un atraso, para eso está su crítica que atesta su progreso: quien se critica á sí propio, está adelantado [LM, 4: 2-3]

Por ello, se necesita no solo una sátira a lo ridículo local, sino también una “crítica Americana, completamente nacional” [LM, 4: 3]. En la

Argentina hay un Figarillo local (Alberdi) para argentinizar el costumbrismo del Fígaro español (Larra).

La crítica social es mordaz y se emite sin contemplaciones¹⁰⁴. La distancia generacional *viejos/jóvenes* se corresponde con las actitudes mentales *conservadores/revolucionarios*. El tono que predomina es el satírico, casi nada lo cómico, ya que el asunto es considerado muy serio. No obstante, los articulistas de “Del uso de lo cómico en Sud América” se escudan en la sanidad de lo cómico para transmitir subrepticamente un mensaje poco jovial:

La risa, es una necesidad de toda infancia. [...] La sociedad americana está en la infancia. [...] Por otra parte: la vanidad que no cede á la razon, tiene horror al ridículo. La sociedad americana es vana, la revolucion la ha formado así: se reputa en mas de lo que realmente vale. [...] Cuando ha debido emanciparse la sociedad americana ha tenido necesidad de esfuerzos desmedidos. Para ello tuvo necesidad de poderosos estímulos. Fué menester prometerla el rango de las otras naciones: persuadirla de que era tan acredera, tan digna como la primera. [...] Así es que cuando hubo sableado, cuando hubo vencido, [...] llegó á creer como lo está todavía, que habia llevado á cabo la obra de su emancipacion. Entre tanto [...], la verdad no es esta: ella se crée ilustrada, y no lo es tanto como lo crée: se considera emancipada, y depende aun de [!]a industria, de las idéas, de las

¹⁰⁴ Pupo-Walker señala que “la narración costumbrista aparece habitualmente como materia edificante que intensifica su expresividad con los recursos de la palabra hablada y que busca, a su vez, el prestigio intelectual que se otorga a la investigación historicista. Por ser así, el artículo de costumbres adopta, con frecuencia, un cariz paródico y retratista. Sólo que esos relatos tienden a una suerte de retratismo doble que fija tanto la imagen del sujeto en cuestión como la del relator”; “el texto se define como una forma narrativa que tiene un núcleo de tensión en las agudezas o perspicacias que el narrador consigue” [1978: 5, 6].

tradiciones extranjeras. Es menester desengañarla: tenemos esa misión desgraciada los que estamos llamados á comunicarla un progreso pues que todo desengaño es un progreso [El: I, 142].

Adviértase que la crítica a la vanidad de la sociedad americana es muy severa –se cree ilustrada pero no lo es– y es hecha por jóvenes igualmente *vanidosos*: los llamados a desengañar –ilustrar, enseñar– a esa sociedad engegucida. Como mecanismo para este desengaño proponen presentarle “un espejo verídico, un retrato austero, y no podrán menos que verlo, y confesarle, y corregirse” [El: I, 142]; pero esta estrategia de reírse de la vana pretensión de lo viejo de perdurar en una época que ya no le corresponde no da buenos resultados. Logran convencer a algunos, pero no al gobierno; mucho menos, pueden transformar esa sociedad que, justamente por su *vanidad*, no aprecia la necesidad de un cambio.

La estructura misma del artículo de costumbres no facilita la empatía. El narrador, al enjuiciar costumbres (hábitos de larga data), se ubica en una posición de superioridad moral, que sin duda habrá molestado a los lectores, sobre todo a los de mayor de edad que los periodistas de *La Moda*. Los condimentos satíricos irritan; así se pierden suscriptores. Al parecer, *El Iniciador* advierte el problema (o sus directores, Andrés Lamas y Miguel Cané, son menos propensos a la sátira) y, a pesar de constituirse como continuación de *La Moda*, publica más novelas (novelitas) que artículos de costumbres. Estos, como modalidad genérica, pierden fuerza, aunque el costumbrismo cómico-satírico continuará hasta fin de siglo con ropajes más realistas, pero –conjeturamos– sin perder su finalidad crítico-educativa.

3.3. El drama didáctico-social

El género dramático es uno de los mejor valorados, aunque no pueda desarrollarse en tiempos de tiranía; no puede representarse en el país; tampoco se puede transmitir el mensaje directamente al pueblo. Muchas obras quedan en manuscritos; no sabemos cuánto circularon por entonces. No obstante, perduran algunas sumamente originales. Myers comenta un drama muy poco conocido de Bartolomé Mitre: *Cuatro épocas*, en cinco actos y en prosa y verso¹⁰⁵. En su trama, el deber patriótico de luchar contra el tirano se impone sobre el amor pasional¹⁰⁶, alcanzando así la obra la utilidad deseada:

Tales escenas debían operar sobre el ánimo de los espectadores hasta producir una suerte de catarsis patriótica, pero debían además servir [...] para ilustrar, para comunicar el mensaje de la Nueva Generación a un público cuyo carácter iletrado hacía presuponer su carácter popular. En el drama el ideal de un arte esencialmente social parecía realizarse [Myers 1998: 434].

Más perdurable ha resultado el teatro de Juan Bautista Alberdi, quien –cuando reseña la obra de Mitre recién mencionada (en *El Nacional*,

¹⁰⁵ Es representado por única vez en la ciudad de Montevideo el 26 de mayo de 1840 [Noguera: 6].

¹⁰⁶ Según Lía Noguera, “es en la fórmula amor-patria donde hallamos el encabalgamiento de los procedimientos residuales del teatro neoclásico anterior y la emergencia de un romanticismo que privilegia el léxico republicano. Además, mediante esta fórmula, los escritores encuentran un terreno productivo para el adoctrinamiento del deber de lucha política pero también estética” [4-5]. Noguera distingue dos grupos de obras: “a) aquellas que lo ubican [el componente amoroso] en la frontera que establece una división entre el deber político y el deseo sin que haya síntesis posible entre estos dos elementos; b) aquellas en que lo amoroso es concretado una vez alcanzada la victoria en el ámbito político y por tal, lo amoroso aparece como completitud y clausura de las historias dramáticas” [5].

26 may. 1840)– valora al género como “instrumento admirable de propaganda y de iniciación popular” [cit. por Noguera: 3]. Destacamos la farsa que publica en 1842 en Montevideo y en Valparaíso [Mayer: I, 341, n. 288], en un contexto muy adverso. La derrota unitaria en Quebracho Herrado (el 28 de noviembre de 1840), las vacilaciones del general Lavalle y los intereses mezquinos de militares y políticos han puesto en peligro la continuidad de la *revolución* [Mayer: I, 323-4]¹⁰⁷.

El gigante Amapolas y sus formidables enemigos; ó sea Fastos dramáticos de una guerra memorable; Peti-pieza cómica, en un acto es una sátira con forma de comedia; por tanto, combina lo dramático con lo didáctico. Está dedicada a tres presidentes sudamericanos – Rivera (Uruguay), Bulnes (Chile) y Ballivián (Bolivia)– “para que conozcan el escollo y se abstengan de caer en él” [Alberdi 1886: II, 105]. La finalidad educativa y cívica también es explicitada en los epígrafes; en particular, en el cuarto: “A ver si enseñando á conocer la verdad de las cosas sucedidas, se aprende á despreciar el poder quimérico de la opresion” [105]. Título, subtítulo, dedicatoria y epígrafes evidencian la intención de transmitir la enseñanza a través de una sátira: lo gigante, lo formidable y lo memorable caben en una pequeña pieza; por lo tanto, no hay nada de gigante, formidable y memorable en Rosas ni en sus opositores.

El ridículo, objeto central de las composiciones literarias didácticas, brilla en ambos bandos políticos. El autor lo hace visible apelando a los recursos cómicos e irónicos más variados, sobre todo los contrastes que mejor pueden mostrar la devaluación de las pretensiones de esos

¹⁰⁷ “[...] debimos entonces á su pluma [la de Alberdi], siempre, orijinal, un cuadro histórico dramático, muy al vivo de la revolucion del 25 de Mayo; y el gigante Amapolas, sátira picante donde pone en ridículo á los visionarios tímidos, que imaginan colosal y omnipotente el poder de Rosas” [Echeverría. “Ojeada retrospectiva...”, OC: IV, 64-5].

jefes incompetentes: un fantoche como general supremo, un ejército inexistente representado por una pareja ingenua, que confía ciegamente en el gobernante; tres enemigos vanidosos –Capitán Mosquito, Teniente Guitarra y Mayor Mentirola¹⁰⁸– que compiten entre sí sin conocer estrategias militares; personajes atados para que defiendan la libertad. Lo serio aparece solo en dos ocasiones: al comienzo, en la voz del Centinela, que expone claramente la situación: ellos, maniatados, con un héroe de paja, se enfrentan a enemigos “tan locos”, que se disparan a sí mismos [1886: II, 107]; y al final, cuando el Sargento (Alberdi mismo, tal vez) devela nuevamente la verdad: “Estamos espantándonos de fantasmas [...]. No somos vencedores, porque no queremos serlo” [127]. El último parlamento sintetiza la lección, que el pueblo ya sabe por su “buen sentido”, pero desconocen los generales y los hombres de Estado: la patria será liberada sin que intervengan libertadores; las revoluciones anónimas son “los verdaderos triunfos de la libertad” [128]; idea recurrente en los textos de Alberdi [Carilla 1958: 56-7].

Dos conceptos concomitantes organizan los significados: ‘verdad’ y ‘libertad’, que operan por contraste con el doble discurso, imposturas, falacias, falsos consensos, tramoyas, ironías permanentes, recursos todos que descubren las mentiras e hipocresías de ambos bandos. Con todos estos juegos de palabras e ideas, el autor moviliza la inteligencia de los lectores, pero sin descuidar sus pasiones, a las que enciende con “desbordes que se hacen crueles”, según observa Emilio Carilla [1958: 58].

En un contexto de tiranía, esta sátira es un instrumento educativo para explicar cómo funciona la política y por qué, en 1841, Rosas todavía no ha sido vencido. También, para entusiasmar al pueblo y conducirlo a

¹⁰⁸ “Ferré, López y Rivera” [Mayer: I, 342].

la acción liberadora: “Para reanimar la fé, para alentar á los que desmayan, para abrir esperanzas de victoria y libertad” [tercer epígrafe; Alberdi 1886: II, 105].

Algunos críticos opinan que *El gigante Amapolas* se anticipa al absurdo y al grotesco del siglo XX¹⁰⁹. Creemos que no hace falta caer en anacronismos para valorar esta obra. Los aspectos grotescos y absurdos se hallan —en opinión de Alberdi— en Rosas y en sus enemigos, o sea, en la realidad misma, a la que el texto simplemente representa.

3.4. La novela prospectivamente histórica

Ante el agotamiento del artículo de costumbres y las limitaciones de la dramaturgia, los literatos del 37 optan por la novela. La definición de esta que se presenta en el *Curso de Bellas Letras* —y que comentamos más arriba— expone las condiciones que la convierten en el tipo genérico de mayor desarrollo durante las décadas de 1840 y 1850 pues, al tratar asuntos domésticos en un lenguaje vulgar, el mensaje es accesible a cualquier lector y, como encierra una alta exigencia de moralidad, el compromiso social del novelista está garantizado.

Las primeras novelas argentinas están precedidas por comentarios de los autores, en los que justifican su escritura según los conceptos teórico-literarios que están emergiendo [Molina 2011]. Tres son los peritextos más pertinentes y, por ello, los más difundidos. Los

¹⁰⁹ Discrepamos, en particular, de la opinión de Nora Parola-Leconte, para quien esta obra “no se ajusta a los cánones decimonónicos. Esta farsa, aparentemente anodina, se asocia más bien a los movimientos de vanguardia europeos tal como el absurdo y la concepción del grotesco asociada al mismo” [410].

recordamos sucintamente pues forman parte de la teorización argentina.

El primero es el prólogo de *Soledad*, de Bartolomé Mitre, quien asigna a la novela una función civilizadora y un lugar en la evolución natural de los pueblos hispanoamericanos: el segundo estadio, después del período bélico inicial, que han cantado los poetas. Es el momento de pasar a la etapa de progreso social, para lo cual la novela es la forma más apropiada por representar la “vida sujeta á la lójica” [1847: ii] y, por ello, sirve de instrumento educativo y de propaganda internacional:

El pueblo ignora su historia, sus costumbres apenas formadas no han sido filosóficamente estudiadas [...]. La novela popularizaría nuestra historia echando mano de los sucesos de la conquista, de la época colonial, y de los recuerdos de la guerra de la independencia. [...] y haría conocer nuestras sociedades tan profundamente ajitadas por la desgracia, con tantos vicios y tan grandes virtudes, representandolas en el momento de su transformación, cuando la crisálida se transforma en brillante mariposa. Todo esto haría la novela, y es la única forma bajo la cual pueden presentarse estos diversos cuadros tan llenos de ricos colores y movimiento [iii-iv]¹¹⁰.

El segundo peritexto que recordaremos es la “Carta-prólogo” al editor Miguel Navarro Viola, que precede a *La novia del hereje o La inquisición de Lima*. En él, Vicente Fidel López explica cuál es la especificidad de la novela histórica, en relación con la historiografía:

Así como de la vida de los hombres no queda mas recuerdo que el de los hechos capitales con que se distinguieron, de la vida de los

¹¹⁰ A pesar de esta propuesta, Mitre no vuelve a tratar este género, ni a escribir novelas.

pueblos no quedan otros tampoco que los que dejan las grandes peripecias de su historia. Su vida ordinaria, y por decirlo así *familiar*, desaparece; porque ella es como el rostro humano que se destruye con la muerte. Pero como la verdad es que al lado de la vida *histórica* ha existido la vida *familiar*, así como todo hombre que ha dejado recuerdos ha tenido un rostro, el novelista hábil puede reproducir con su imaginación la parte perdida creando libremente la *vida familiar* y sujetándose estrictamente á la vida histórica en las combinaciones que haga de una y otra para reproducir la verdad completa [1854: II, 153-4].

Interesa el concepto de ‘verdad completa’, que otorga a los textos ficcionales igual estatus que a los historiográficos. La representación imaginaria es válida, es confiable, porque –como venimos explicando– la idealización, que la sustenta, es producto de la capacidad de abstracción de la inteligencia y esta actúa junto con la fantasía, la cual crea lo que falta en la reconstrucción histórica, lo que no dicen los documentos, pero que es verosímil y coherente con lo que se conoce fehacientemente. Gracias a esta capacidad de comunicar una “verdad completa”, una serie de novelas, como la que planea López y que encabeza *La novia del hereje*, resultaría una lección de historia argentina muy bella y útil, indispensable para la formación del ciudadano [Molina 2011: 73-6, 119-27; 2015b].

Por su parte, José Mármol se queda con el tiempo reciente. Justifica la forma prospectivamente histórica que tendrá *Amalia* (1851) para fijar en el recuerdo comunitario los atropellos del gobierno de Rosas y así educar contra las tiranías, pero sin tener la distancia temporal con el tiempo de la historia narrada y, por ende, la (supuesta) objetividad que recomendaba el modelo de Walter Scott. En la “Explicación” expone su “sistema” –“describir bajo una forma retrospectiva personajes que viven en la actualidad” [1990: 53]–, y aclara su estrategia persuasiva:

[...] el autor, por una ficción calculada, supone que escribe su obra con algunas generaciones de por medio entre él y aquéllos. Y es ésta la razón por que el lector no hallará nunca los tiempos presentes empleados al hablar de Rosas, de su familia, de sus ministros &a. [53].

La perspectiva histórica le permite no solo no herir susceptibilidades de la familia y de demás allegados de Rosas, que permanecían en Buenos Aires, sino sobre todo educar a “las generaciones venideras” acerca de los peligros de una dictadura. El poder persuasorio de *Amalia* la ha convertido, durante décadas, en un *documento* histórico muy importante sobre el período rosista. También, y no menos importante, en el modelo artístico que genera una veintena de novelas similares, que configuran el que denominamos Ciclo de la Tiranía.

Con excepción de los relatos antirrosistas de Gorriti, esas novelas tienen en común un narrador que, en consonancia con las ideas del autor, busca convencer al lector de que el período rosista ha sido abominable (“adhesión del lector al sistema de valores del narrador-autor” [Curia 1985: 133]). Como segunda finalidad se advierte el interés por prevenir contra nuevos tiranos. Los personajes están divididos en dos bandos irreconciliables: rosistas/antirrosistas, estos reunidos bajo el rótulo de unitarios, si bien no todos los personajes se reconocen como tales. El núcleo narrativo casi exclusivo es el amor entre dos jóvenes antirrosistas, con beneplácito de sus familias, obstaculizado por un mazorquero que se obsesiona por la mujer, bella y pura. Se incluyen digresiones históricas y –muchas veces– documentos que avalan la *veracidad* de lo contado, probanzas y anotaciones que suelen agregarse en las segundas ediciones, o sea, en las que se alejan del hecho histórico. También, recurren a narradores homodiegéticos que atestiguan tanto su propia historia como los relatos –orales o escritos (diarios, cartas)– de otros protagonistas, con

los cuales el panorama del período rosista se amplía hacia múltiples direcciones. En ninguno de los casos el discurso narrativo disimula totalmente la postura política y pasional de los autores, pues los narradores en algún momento reflexionan y emiten juicios sobre lo sucedido, y manifiestan con claridad la intención de perpetuar una interpretación historicista determinada [Molina 2011: 285-312]. La fidelidad al modelo no es uniforme. Algunos novelistas marcan sus propios rumbos, por lo que ameritan lecturas individuales¹¹¹.

Casi al mismo tiempo que Mármol y López exponen públicamente sus ideas sobre las ventajas comunicacionales de la novela, Echeverría escribe *El matadero*, texto que podemos leer como novela prospectivamente histórica, más que como una hibridación entre costumbrismo y cuento, según suele señalar la crítica¹¹². Conjeturamos que el poeta aprecia que aquel género es una arma política de gran eficacia para educar mediante una reconstrucción vívida y amena. La finalidad de Echeverría es clara: que el pasado argentino reprochable no sea olvidado y sirva de ejemplo.

¹¹¹ Este ciclo de novelas es el objeto de nuestro proyecto de investigación “Poéticas de la persuasión en el programa literario argentino fundacional (siglo XIX); Primera etapa: el Ciclo de la Tiranía” (código 06/G815; Secretaría de Investigación, Internacionales y Posgrado, Universidad Nacional de Cuyo, 2019-2021).

¹¹² Por ejemplo, para Ghiano es un artículo de costumbres atípico [91]. Jitrik se inclina por considerarlo un cuento, pero con limitaciones: “Tenemos la impresión de que lo ‘cuento’ apareció tarde en el espíritu del autor cuya propuesta formal no era clara. En cambio, podemos afirmar que tenía un propósito ejemplarizador, que quería escribir sobre la situación política de su momento pero que de entrada no veía la forma en la que podía encarnarse esa voluntad” [1971: 63]. Por su parte, Gomes relaciona el género con la preocupación y ocupación echeverriana por emanciparse literariamente de España: “si algún género cultivó el escritor que fuese intrínsecamente americano, ése fue sin duda el ‘tipo’ al que pertenece *El matadero*, por la imposibilidad de afiliarlo totalmente a algo que ya existiese en la Península, o al menos que existiese como modalidad literaria de prestigio. En el conjunto de expectativas de la época, de hecho, nada parecido se divisaba” [1999: 53].

En *El matadero*, el autor acentúa la distancia histórica, como hace Mármol en *Amalia*, para que el texto no se confunda con un panfleto circunstancial. El narrador se propone contar un episodio típico de los que ocurrían durante el período comandado por Rosas, como una muestra de su modo de gobernar a toda la sociedad porteña, incluso a los matarifes y demás frecuentadores del matadero¹¹³. No importa el año preciso, aunque se infiera fácilmente (1839). Referencias temporales jalonan las sucesivas secuencias narrativas, hábilmente encadenadas para generar expectativa creciente y llegar al clímax y desenlace trágico: la muerte oprobiosa del unitario. Los hechos narrados son excepcionales y puntuales, como en una novela: el diluvio, la presencia de un toro entre los novillos y el paseo eventual del unitario; es decir, no se incluyen acciones por ser costumbres. La descripción del matadero, como toda descripción de espacio en cualquier novela, muestra las particularidades permanentes del lugar, escenario de un momento único. El paralelismo entre la persecución del toro y el ultraje al unitario revela la especial atención que Echeverría otorga a “la armazón o estructura orgánica” [1871: 344], uno de los componentes de la forma. El desenlace es cerrado:

Los federales habian dado fin á una de sus inmutables proesas.

[...] por el **suceso** anterior puede verse á las claras que el foco de la federacion **estaba** en el Matadero [585; los realzados nos pertenecen].

La explicación final no debe confundirnos. En las *buenas* novelas históricas de aquel entonces, es frecuente que el narrador se dirija al lector y le haga comentarios que guíen su interpretación.

¹¹³ Si hay una *costumbre* que se critica en *El matadero* es la de matar unitarios, como hacen los mazorqueros rosistas.

La finalidad moral, esperable según la poética vigente, tiene una aplicación particular en *El matadero*: el bien no triunfa, ni el mal es castigado. Se idealiza lo “feo e inmundo de la federación” y se idealiza su antinomia, lo bello y puro de la idea política opuesta. La trama requiere de la presencia de contrarios y así también sucede en la realidad espejada en el discurso. La idealización no disminuye la plasticidad de los movimientos pintados, ni resta verosimilitud; de ahí el espanto que causa en el lector. En consecuencia, la moralidad opera por reacción, por el rechazo natural a lo feo e inmundo que siente todo hombre educado, amante de lo bello.

En síntesis, siguiendo la conceptualización de López (que Echeverría conoce), *El matadero* como novela histórica permite completar el conocimiento de la etapa rosista al presentar la vida cotidiana de los matarifes y demás habitués del matadero, que complementa la vida política de los mazorqueros y de la plebe, mano de obra del sistema gubernamental. El texto se convierte en un arma de partido y enseña a rechazar tiranos, aunque no deleitando, como proponía López; por eso, tal vez, Echeverría no lo publica [Molina 2019b]¹¹⁴.

3.5. La elocuencia escrita

El ejemplo más claro de discurso persuasivo es *Facundo*. En otra ocasión [Molina 2001], intentamos demostrar que la elocuencia es el género que explica esta obra de Sarmiento en su integralidad textual; por eso, ahora solo recordaremos algunos puntos. A través de la vida de Quiroga, el sanjuanino explica el proceso histórico argentino y

¹¹⁴ Gomes aporta otra hipótesis basándose en el problema del género: “Creación total, no copia; labor verdaderamente nueva, no continuadora, el público de la época, no pudiendo colocarla en su repertorio de especies literarias reconocibles, la habría simplemente desechado” [1999: 57].

concreta un ataque certero contra el enemigo, Rosas. En esta lucha, precisa del apoyo de muchos otros, argentinos o no. Para obtenerlo, convence a su público de la necesidad de esa empresa y lo seduce con argumentos racionales y con recursos conmovedores; combina información cierta, ideas sensatas, muy bien organizadas, y un estilo vehemente. Tales las características de la elocuencia.

Además, *Facundo* se lee como un texto *oral*, en el que se representa la comunicación interpersonal entre el autor y el auditorio. Los oyentes inmediatos son chilenos que miran con cierta desconfianza a los emigrados argentinos, que difunden ideas tildadas de “revolucionarias” y que son perseguidos por el gobierno instalado al oriente de los Andes. Los lectores futuros serán, sobre todo, los argentinos que querrán entender lo que sucede en el país y encontrar una solución a los problemas políticos y sociales que lo acucian. Sarmiento, alma de maestro y abogado de causas difíciles, discípulo de predicadores, se imagina a sí mismo hablando cara a cara con cada habitante de Sudamérica y del resto del mundo para exponerle su personal interpretación de la historia y de la sociedad argentinas. Coincide con su amigo López en que los nuevos escenarios públicos obligan al escritor a adaptar las formas clásicas, de modo tal que lo oral puede aparecer escrito en un periódico. Dice Sarmiento, en “El diarismo”, publicado en *El Nacional* (15 y 29 de mayo de 1841):

El diario es para los pueblos modernos, lo que era el foro para los romanos. La prensa ha sustituido a la tribuna y al púlpito; la escritura a la palabra, y la oración que el orador ateniense acompañaba con la magia de la gesticulación, para mover las pasiones de algunos millares de auditores, se pronuncia hoy ante millares de pueblos que la miran escrita, ya que por las distancias no pueden escucharla [2001: 17].

De la elocuencia, Sarmiento toma no solo el estilo vehemente, sino también la estructura discursiva. A simple vista puede observarse que se aplica perfectamente en el *Facundo* la organización interna prescrita para este género por Hugh Blair:

[...] debe comenzar por lo comun preparando por alguna introduccion los ánimos de los oyentes: ha de establecer el asunto y explicar los hechos: se ha de valer de pruebas para fundar su opinión, y destruir la del contrario: se ha de esforzar, si el asunto lo permite, á mover las pasiones: y ha de cerrar el discurso con alguna peroración [Munárriz: 188].

La “Introducción” estimula el fervor del lector por la libertad y la democracia (lo moral) y lo interesa por los problemas socioeconómicos que produce la tiranía (lo intelectual), planteo que se corresponde punto por punto con la propuesta de gobierno de la Nueva Generación, del último capítulo. Sarmiento mueve las pasiones mediante los microrrelatos patéticos (el “cuento” del tigre, los episodios del fusilamiento en Tucumán y de Severa Villafañe, la tragedia de Barranca Yaco), pero también mediante la fuerza persuasoria que adquieren las isotopías antinómicas –a partir de *civilización/barbarie*– que, al dividir el mundo en dos bandos antagónicos e irreconciliables, no permiten al lector tomar una postura intermedia, mestiza, híbrida: todo es blanco o negro; mejor dicho, azul/rojo. Las habilidades en el manejo de la elocuencia que muestra Sarmiento explican la capacidad polémica de este texto fundamental: “Nadie trata al *Facundo* como un texto neutral. [...] puede ser divinizado o demonizado, pero nunca ignorado” [Sorensen: 15, 17].

Conclusiones

Las numerosas voces que venimos escuchando y que confluyen en una sinfonía armónica de ideas demuestran que, entre 1834 y 1854 aproximadamente, la Nueva Generación alcanza uno de los objetivos que se ha propuesto: constituir un marco teórico que respalde no solo la crítica literaria, sino sobre todo la misión patriótica asignada a la literatura en ese momento de la historia argentina. Esteban Echeverría inicia la labor; Alberdi, Gutiérrez y Cané afianzan las ideas y Vicente Fidel López reúne los fundamentos metaliterarios y sistematiza el cuerpo doctrinal en *Curso de Bellas Letras*. La teorización les permite integrar la actividad literaria entre las responsabilidades sociales, al valorarla como uno de los componentes indispensables del cuerpo social.

Esta teoría se enuncia como un programa literario para incentivar la escritura como instrumento eficaz de acción y transformación. Con él se promueve una literatura nacional, socialista y progresista, que se configura como una poética de la persuasión, o sea, que debe *convencer conmoviendo*: convencer a los argentinos de construir una sociedad libre y civilizada (socializada), mediante razones que interesen la inteligencia y la memoria; mediante efectos de estilo que activen la sensibilidad y la voluntad, y mediante la presentación de nuevos modelos que enseñen a romper las costumbres paralizantes y a defender la libertad y la democracia con convicción y con pasión.

La literatura se asegura la aceptación del programa gracias a la belleza, nacida de la unidad armónica de fondo y forma. La armonía es la cualidad más preciada pues manifiesta la inclusión de todos los estamentos o niveles sociales en un interés común; la coherencia interna entre las ideas, las pasiones y las acciones; y la verosimilitud de la realidad creada respecto de la realidad real. La armonía es posible porque todas las facultades del alma contribuyen orgánicamente a su realización; en especial, la razón y la fantasía, que se complementan en la búsqueda del conocimiento, a través de las operaciones de abstracción e idealización. No obstante, la fantasía tiene una ventaja respecto de la razón: permite un conocimiento rápido e integral de la realidad, e incluye las percepciones de lo sublime y lo bello.

En la unidad orgánica social, la literatura es expresión individualizadora de la sociedad y un modo de conocerla mejor: es el *espejo* en el que el individuo y la sociedad pueden mirarse a sí mismos y, al observarse, pueden valorar lo bueno de su conducta o de sus costumbres y cuestionar y aun rechazar lo malo.

Para cumplir la misión moral y patriótica con eficacia, la clave está en elegir bien la forma del *espejo*. Por eso, los escritores argentinos acompañan ese proceso de transformaciones con formas literarias configuradas ex profeso, que juzgan acordes con el momento histórico que viven: la poesía para conmover integralmente, el artículo de costumbres para cuestionar lo retrógrado, el teatro para activar las pasiones revolucionarias, la novela para mejorar los hábitos de la vida privada y la elocuencia, a través del periodismo, para movilizar hacia la acción patriótica de defender la libertad y combatir la tiranía. En este proceso, la prosa gana terreno como expresión bella del pensamiento y de la reflexión.

En síntesis, estas son las reglas principales –y concatenadas– de la poética de la persuasión, para el desarrollo de la literatura nacional, socialista y progresista:

- La **misión social**: asumir la labor literaria como el servicio cívico-patriótico de fortalecer la individualidad nacional.
- La **belleza útil y oportuna**: crear un texto armónico (*bello*) con una finalidad formativa acorde a su tiempo, en vista del progreso moral e intelectual (*deber ser*) del hombre, de la nación y de la humanidad.
- La **persuasión**: convencer a los lectores de que ellos también asuman un compromiso social, haciéndolos pensar y sentir. De esta norma derivan dos subreglas:
 - +La **comprensión crítica**: reflexionar sobre la propia realidad, a fin de combatir todo aquello que demore su progreso.
 - +La **sensibilización moral**: activar las pasiones a favor de los valores morales y cívicos (virtud, libertad, justicia, democracia, asociación) y en contra de los antivalores (vicio, tiranía, barbarie, aislamiento).
- La **adecuación de la forma al fondo**: moldear las formas literarias (género, estilo) de acuerdo con las exigencias de las ideas que se quieren transmitir o enseñar, a fin de lograr una unidad orgánica, armónica y, por ende, bellamente útil y eficazmente persuasiva.
- La **idealización espejo**: purificar la realidad para que, expuesta en la idea, pueda ser comprendida más cabalmente; pero sin que deje de percibirse que la realidad ideal –creada en la obra– es espejo de la realidad real (pasada y presente), para que el mensaje sea más convincente y formativo.

-La **modelización**: promover lo ideal mediante ejemplos modélicos, que operen la enseñanza por contraste con lo reprochable (antimodelo); contraste que puede potenciarse sobre todo recurriendo a formas antitéticas y a lo cómico-satírico.

En esta poética común generacional se vislumbra el “‘campo de resonancia’ de los distintos romanticismos vernáculos”, al decir de Myers [2005: 39]. Pero, teniendo en cuenta el interés persistente de la Nueva Generación por teorizar la propia conceptualización literaria, proponemos identificarla como Literatura Socialista Progresista.

La teoría limita la propia valoración de los textos literarios producidos en el mismo período. Los que, como las novelas sentimentales y las “fantasías”, no responden a la totalidad de este repertorio –porque tratan lo íntimo individual, lo puramente sensible o fantástico, lo no atado a una realidad que quema la pluma– no son aplaudidos públicamente. En consecuencia, el canon inicial de la literatura argentina nace restringido, como puede observarse en la breve historia literaria de Juan Eugenio Labougle, *Ensayo sobre la literatura de los principales pueblos y en especial del Río de la Plata* (1856)¹¹⁵.

Ahora bien, según la misma teoría, la Literatura Socialista Progresista debería haberse modificado a medida que los tiempos históricos han ido avanzando. Sin embargo, muchas de sus normas parecen tener una vigencia más prolongada. Nos queda la conjetura de que esta poética sustentaría la mayor parte de la producción literaria argentina del siglo XIX por la pervivencia de las reglas de la misión social, la belleza útil y la persuasión. La crítica social y la imposición de un modelo de país seguirían condicionando la obra literaria por varias décadas más.

¹¹⁵ Analizaremos la teoría literaria de este y otros manuales publicados en la Argentina durante el siglo XIX en una próxima investigación.

Resultaría, tal vez, el parámetro o criterio canonizador de la literatura argentina decimonónica por antonomasia.

Aún más, la regla de persuadir por un compromiso social imprescindible parece actualizarse periódicamente en los siglos XX y XXI, tanto en la literatura como en la crítica e historiografía literarias. Como aquellos jóvenes reformadores y regeneradores de 1837, los intelectuales argentinos seguimos persiguiendo la meta –siempre fugitiva– de transformar la Argentina gracias a la palabra literaria.

Anexo

“Literatura”, de Miguel Cané [*El Iniciador*, 3: 49-51]¹¹⁶

Nuestra mision es grande. Los tiempos nos imponen pesadas obligaciones que es forzoso llenar, sino queremos caer en la vileza de ponernos en lucha con nuestro siglo, con nuestras necesidades, y hasta con las tendencias soberanas de nuestra sociedad. Nos hallamos en una época de accion, dé trabajo: un campo inculto nos legaron nuestros padres, ellos pelearon, destruyeron; á nosotros nos toca alzar el edificio, levantar el templo de nuestras adoraciones y creencias.

Pensamientos aislados, escritos fugitivos, alabádos y despreciados á un tiempo, nos han revelado la consolante verdad: de que en medio de este choque furioso de elementos materiales que nos agobia, hay hombres que no desesperan de una suerte mejor, y ponen sus ojos llenos de fé en el rico porvenir que nos aguarda. En el porvenir, sí, por que allí está la vida de las Repúblicas Americanas; no nos declaremos contra el, sería una impiedad, la Patria sería la victima.

No ha mucho tiempo que la Europa sostenía una lucha encarnizada; la invasion de una literatura toda nueva, hotil y atrevida, se presentó con rostro descubierto á combatir corporalmente las reglas, los gustos formados por ellas, y los colosos que dirijian los destinos literarios del mundo.

¹¹⁶ Se transcribe fielmente, según la grafía original. Se indica con / el corte de columna y con // el corte de página. Entre corchetes se registran la página y las letras que faltan.

La insurreccion levantó su estandarte y las generaciones jóvenes corrieron á combatir con él y por él. Las viejas autoridades, sacudieron el polvo al pabellón que un largo transcurso de tiempo había hecho innecesario, y apoyadas en la mas fuerte potencia del mundo, *el habito*, pretendieron anonadar esa hueste debil y despreciable en apariencia; pero fuerte é invencible en el fondo. Los nombres de clásicos y románticos, vinieron á ser la divisa de los combatientes; estos peleaban por la libertad absoluta del arte, aquellos defendian la rutina, las formas ini-/ciadas por Aristoteles, y observadas hasta nuestro siglo. La lucha no fue larga, ni pudo serlo. El espiritu democratico de nuestra época, ha penetrado por todas partes, y no hay poder humano que pueda resistir á su influjo. El clasicismo cayó, y cayo cuando menos hasta que un nuevo orden de cosas, diferente en un todo del que hoy existe, le vuelva á hacer necesario.

Facil es concebir que una escuela que levantaba el estandarte de la regeneracion, que peleaba denodadamente por romper las cadenas del genio tendría secuaces, fuertes como la juventud, santos como la libertad. Byron, Hugo, Chateaubriand, Hoffman, Novalis, Pellico, Grossi fueron apóstoles de la nueva doctrina: fué la batalla de los primeros talentos del mundo: la batalla de las nuevas generaciones contra las viejas que querian dominar desde el sepulcro; fue la batalla del movimiento contra la inercia hecha ley por el solo transcurso de los siglos.

Se ventilaban grandes intereses sociales en esta lucha: la insurreccion romántica invocaba los nombres de patria, religion, libertad; los clásicos, los de obediencia, respeto, autoridad. Los unos peleaban por la armonía del arte con el espiritu politico del siglo, los otros defendian las reglas, como fundamentos de la aristocracia, del poder. La causa de Dios y de la Patria, la causa de los pueblos y de la humanidad, no admite enemigos; toda oposicion es un delirio, todo coloso un pigmeo: la derrota del clasicismo fué completa.

El espíritu de innovación, de libertad, inundó la faz artística de la Europa, que, estéril después de tanto siglo, bebió hasta el exceso, ese nuevo elemento de vida que sus hijos le daban. En los primeros albores de ese mundo conquistado á viva fuerza, se oyeron los himnos del dolor y los cantos de la victoria. Eran los suspiros del moribundo confundidos al eco fuerte del que vence; las quejas del que llora, á la algazara del que ríe. //

[50]

Hubo un momento en que el arte no tuvo fisonomía propia; el polvo de la batalla había alterado sus facciones. El arte todo era un drama, fecundo, inmenso como la nueva creación; obscuro, indefinido, como la época.

Los restos del destronado clasicismo, quisieron vengar su afrenta, atacando un arte, que en sus más bellos días, se presentaba frívolo, sin tendencias y sin misión verdaderamente social. Empezó la conmoción, luego la lucha luego las lágrimas y la victoria: un nuevo rayo vino á la tierra, y hoy podemos marcar la fisonomía del arte, como lo podríamos hacer con la de la virgen de nuestro corazón.

Los rasgos característicos del arte, son difíciles de tomarse en esa época de acción y destrucción, en que el talento no producía sino para destruir, en que el espíritu de partido literario, tenía sus distintivos personales y de secta. ¿Buscad las semejanzas entre Byron y Hugo, por ejemplo, entre estos dos colosos de nuestros días? Buscad el pensamiento común á esas dos cabezas noblemente republicanas? Buscad la fé de sus ardientes corazones?—Ambos difieren, tendencias, vistas, fisonomía todo es distinto entre ellos; sin embargo hay un punto en que esas capacidades se tocan, y vienen á él como el manantial de la vida, á rehacerse para volver al campo de las santas batallas: —Un sentimiento les era común, característico, dominante; la fé en la victoria; el mismo ardor en el combate.

Es una triste verdad, pero historicamente probada, que sea cual fuere la santidad del sentimiento que ajita al corazón humano, el sello de la personalidad, se imprime siempre y está en las obras del hombre, como esas eternas manchas que se descubren en el sol. Los magnánimos campeones de esa cruzada regeneradora, de vida, de libertad, por un sentimiento *fátal*, quisieron formular la vida universal por que habían peleado dentro de los mezquinos límites de la personalidad, del individuo: *Goethe*, redujo la vida a una forma de indiferencia; *Byron*, a un canto sublime de desesperación; *Hugo*, a un capricho; *Lamartine*, a una queja, a un llanto celestial. De esa potencia de capacidades, de esas almas de amor y de fé, ¿que nos queda en efecto? Recorred sus trabajos con la avidez del hombre que desentraña los tesoros de la tierra; leed esas paginas de fuego, de esperanzas, de amor; deleitarán vuestra alma, hallareis recorrida la historia toda de vuestra vida, pero no la gran síntesis de la vida humanitaria; no las grandes profecías del porvenir; / no los indestructibles eslabones de esa cadena inmensa que a él nos liga.

Fue un tiempo de insurrección: se peleaba por una causa santa, pero combatía el individuo contra el individuo, la idea con la idea, el principio nuevo con el principio viejo; los elementos todos de la gran unidad moral, pero no era esta misma en toda su plenitud, eran combates parciales, poderosos para destruir, pero estériles para la gran obra de la regeneración artística.

Un vacío inmenso quedó en el arte, después de restaurado con tanta intrepidez por los románticos. Pero la victoria no fue estéril. Se destruyó la tiranía y por pequeños que sean los adelantos que hasta hoy se han hecho, se ha conseguido cuando menos, tener la independencia del pensamiento, la libertad de dirigirlo en armonía con las necesidades de los tiempos, y la fuerza de despreciar profundamente ese arte estéril, pueril, exótico. Esto es mucho

»nosotros pensamos que cada paso de la humanidad en la carrera que recorre es un progreso.»

Del muerto clasicismo y del nuevo espíritu vencedor, se ha alzado una nueva categoría intelectual, más vasta, más social, nacida con nuestros días, que trabaja por ellos y para ellos. A sus ojos la literatura no es sino una faz de la inteligencia humana, una de los atributos de nuestra vida, de nuestro estado y condición. Resume la personalidad, sin dejar de ser objetiva, como dicen los alemanes; refleja el progreso individual, sin contrariar la ley del progreso humano, pero siempre bajo la doble Ley del tiempo y del espacio.

Esta concepción, que en política es vieja, aplicada a la literatura es una verdadera gloria de nuestros días. Son tal vez muy pocas las obras en que se halla realizada, pero el sentimiento ajita el corazón de la juventud, se trabaja por la aplicación, y el resultado será infalible.

Fecunda es sin duda la idea de hacer de la literatura un elemento vital: no considerarla ya ni como sujeta a los gustos y necesidades de un mundo muerto, ni como el eco de la individualidad del escritor. Esta alta idea, hija del desarrollo humano, y no de los trabajos parciales de los hombres, lleva en sí el profundo concepto, de la armonía humanitaria, del sentimiento dominante en una unidad artística, como el de la unidad política, el de la unidad social. Se ha abierto el campo a los grandes trabajos; tenéis un mundo nuevo, libre, fecundo en hecho y en doctrinas. ¡Jóvenes! Abrid el pecho a las grandes esperanzas, prestaos a la fe que inspira la mejora. Sentid y expresad los sentimientos de la humanidad, seréis artistas //

[51]

He procurado demostraros el sentimiento dominante en la Europa literaria; ahora permitidme descender hasta nosotros, tocar nuestra individualidad, puesto que somos miembros de la gran familia humana, y como tales la debemos trabajo, cooperación.

Facil seria la tarea del que se propusiese pasar en revista los elementos de nuestra vida: politica, comercio, ciencias, industria, literatura, todo está en embrion. Llenos de porvenir, sin duda, pero esteriles aun: no es estraño. Principiamos esta azarosa vida de las republicas, sin los profundos y fuertes sentimientos que son el freno á los que como nosotros, rompen de un solo golpe el tenebroso yugo de la tirania, y se declaran hombres libres. Pueden bastar en las batallas los brazos fuertes y vigorosos, los deseos y las esperanzas, pero no bastan para las conquistas de la civilizacion. Son lentas, por lo mismo que son profundas, y podemos decir lo que *Lamennais* de la libertad, que los pueblos la compran con el sudor de su rostro.

Entramos recien en esta vasta carrera del movimiento intelectual: el sable rompe de un solo corte las cadenas de la tirania, pero la de los hábitos es mas fuerte: un medio solo hay para quebrantarla, *los hábitos*.

Si estos no se forman diariamente y momento á momento solidasen su poder, yo os diria desde luego, tales gustos son malos, tales tendencias os perjudican, y tal vez mi palabra no seria inutil, pero os haria un mal, pues q' os daria un remedio ineficaz. Nosotros tenemos un doble trabajo que llenár; nuestro estado exige una accion destructora, y una reaccion que construya. Tenemos que despojarnos tal vez, de lo que nos es mas caro, para proveernos de otras cosas mejores, que con el tiempo nos serán doblemente queridas, por que llegaremos á comprenderlas en todo su valor. La obra es lenta, dificil, pero no es imposible, y el momento de principiarla, ha llegado.

Nosotros concebimos que la literatura en una nacion joven, es uno de los mas eficaces elementos de que puede valerse la educacion publica. Sin duda que no entendemos por esta palabra, lo mismo que con ella significaban los antiguos; ni tampoco lo que en los tiempos de insurreccion romantica, se quizo expresar por medio de ella. Para nosotros su definicion debe ser mas social, mas util, mas del caso, será

el retrato de la individualidad nacional. En este sentido, la literatura es una gran síntesis en la que se reasumen todos aquellos elementos, q', por su naturaleza no pertenezcan á alguna de las otras clasificaciones en que la inteligencia humana ha dividido sus atributos.

Pensamos, que las Republicas Americanas, hijas del sable y del movimiento progresivo de la inteligencia democratica del mundo, necesitan una literatura fuerte y varonil, como la politica que las gobierna, y los brazos que las sostienen. Que los hombres felices á quienes les cupo la dicha de vivir bajo un cielo dulce y puro, bajo la influencia de un Gobierno estable y querido, llenen su alma de solo aquellos que contribuya al deleite de la vida, está en el orden racional de las cosas; pero nosotros que aun no hemos armonizado los elementos sociales entre sí, ni dádoles la impulsión correspondiente para llegar al objeto de nuestra asociacion, nosotros, digo, no debemos ocuparnos de esa literatura de lo bello, que para los antiguos era todo, sinó como uno de los accesorios que puede dar mas valor á la obra. Ante todo la verdad, la justicia, la mejora de nuestra pobre condicion humana, en fin, todo lo que, aun sacrificando la perfeccion nos de un progreso moral é intelectual. La obra que no llene esta doble mision, sinó es del todo mala, es cuando menos importuna.

No estamos, por desgraciá, en aquellos momentos celestiales, en que la inteligencia nacional, satisfechos todos sus deseos por su abundancia presente, nece[s]ite retrotraer su vida á lo que fué, para embriagarse de dulces y grandes recuerdos; nos falta todo: somos hijos desheredados de una madre cuyo seno ha sido desgarrado por nuestras propias manos. El patrimonio de la patria es ilusorio; a sus hijos les toca realizarlo. Tal es nuestra mision.

Ya veis pues, que ante todo, nuestra literatura debe ser caracterizada por rasgos verdaderamente nacionales. Debe contener la espresion de nuestra vida; sin esto, será un plagio, una ficcion de

mas, y nos presentaremos al mundo como los viles, que toman la fisonomia de todos, y no se parecen á ninguno.

Pero, pensad, que al hablaros de la individualidad nacional representada por nuestra literatura, no he querido aconsejaros una individualidad, *raiz*, como llama Larra á ciertos hombres, y como ha tenido la España de tanto siglo atrás. –Seria un consejo perfido: las Republicas Americanas entran ya en la vasta carrera intelectual que recorren los pueblos gefes de la civilizacion humana: hacerlas marchar solas, aisladas, y sin relacion alguna con ellos, sería precipitarlas en el egoismo, que es, sin disputa, la mas negra mancha que puede caer sobre el caracter de una nacion.–Desarrollo propio, caracter nacional, tendencias nacionales, pero siempre bajo la do-//[52]ble armonia de nuestro ser con el espiritu civilizante de los tiempos; ved ahí la obra que la juventud debe desempeñar, si quiere dejar á sus hijos la mejor base de todo porvenir, de toda felicidad.

N.

Bibliografía

Fuentes

- Alberdi, Juan Bautista. 1838 a. "Al anónimo del Diario de la Tarde". *La Moda*, 8: 3-4.
- . 1838 b. "Del arte socialista. (Fragmento)" por "N.". *El Iniciador*, I, 5: 97-8.
- . 1838 c. "Notas literarias. 1.^a Del arte moderno". *La Moda*, 21: 2.
- . 1838 d. "Boletín cómico: Predicar en desiertos". *La Moda*, 17: 2-4.
- . 1842. "Algunas vistas sobre la literatura Sud-americana". *Revista de Valparaíso*, 6: [2]07-[2]21.
- . 1886. "El gigante Amapolas y sus formidables enemigos; ó sea Fastos dramáticos de una guerra memorable". *Obras completas*. Buenos Aires: La Tribuna Nacional. II, 105-28.
- . 1977. "Doble armonía entre el objeto de esta institución, con una exigencia de nuestro desarrollo social; y de esta exigencia con otra general del espíritu humano". Weinberg. 135-43.
- Alcorta, Diego. 1902. "Curso de Filosofía". *Anales de la Biblioteca*, II: 1-180.
- Blair, Hugh. 1830. *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*. Nueva ed. Ed. y pról. Lionel Thomas Berguer. London: T. Allman.
- Bonald, M[onsieur]. [Louis] de. 1859. "Du style et de la littérature". *Œuvres complètes*. Abbé Migne ed. Paris: J.-P. Migne Éditeurs. III, columnas 976-1016. Digitalizado en: <books.google.com.ar>.
- Cané, Miguel. 1838. "Literatura" por "N.". *El Iniciador*, I, 3: 49-52.

- . 1858a. *Esther: Novela original*. Buenos Aires: Imprenta de Mayo. Digitalizado en: <www.cervantesvirtual.com> y en <www.aal.edu.ar>.
- . 1858b. *Primera leccion de prosa pronunciada en el Ateneo del Plata, en la noche del 20 de octubre*. Buenos Aires: Imprenta de la Tribuna.
- Constant, Benjamin. 1957. "Mélanges de littérature et de politique" [1829]. *Œuvres*. Alfred Roulin, ed. [Paris]: Librairie Gallimard. 833-931.
- "De las figuras de raciocinio". 1842. *Revista de Valparaíso*, 3, abr.: 82-9.
- Echeverría, Esteban. 1837. *Rimas*. Buenos Aires: Imprenta Americana. Digitalizado en: <books.google.es>
- . 1839. "Código, ó declaracion de los principios que constituyen la creencia social de la República Argentina; Introduccion: Palabras Simbólicas de la fe de la Joven Generacion Argentina". *El Iniciador*, II, 4: 65-85.
- . 1870-1874. [OC] *Obras completas de D. Estévan Echeverría*. Buenos Aires: Imprenta y Librería de Mayo. Digitalizado en: <www.cervantesvirtual.com/>.
- . 1871. "El Matadero. Por Esteban Echeverría. (Inédito)". *Revista del Río de la Plata*, I: 556-85.
- . 1873. "Estudios literarios, inéditos, de D. Estevan Echeverría". Introd. Juan María Gutiérrez. *Revista del Río de la Plata*, V: 360-98.
- . 1977. "Lecturas pronunciadas en el 'Salón Literario'". Weinberg. 159-84.
- . 2006. "Carta de Esteban Echeverría al general Melchor Pacheco y Obes". Weinberg. 356-60.
- El Iniciador: El periódico de todos y para todos* [El]. 15 abr. 1838-1 ene. 1839. Andrés Lamas y Miguel Cané, dirs. Montevideo. Digitalizado en: <www.periodicas.edu.uy/v2/minisites/el-iniciador/index.htm>
- . 1941. Ed. facsimilar. Est. preliminar Mariano de Vedia y Mitre. Buenos Aires: Kraft.

- “F.” [Gutiérrez y Alberdi]. “Del uso de lo cómico en Sud América”. *El Iniciador*, 7: II, 142-3.
- Gil de Zárate, Antonio. 1842. *Manual de literatura: Principios generales de poética y retórica y resumen histórico de la literatura española*. 12° ed. Paris: Garnier Hermanos.
- Gómez Hermosilla, José Mamerto. 1826. *Arte de hablar en prosa y verso*. Madrid: Imprenta Real.
- Gutiérrez, Juan María. 1838. “El Hombre Hormiga”. *La Moda*, 23: 2-3.
- . 1915. *Origen y desarrollo de la Enseñanza Pública Superior en Buenos Aires: Noticias históricas desde la época de la extinción de la Compañía de Jesús en el año 1757, hasta poco después de fundada la Universidad en 1821*. 2° ed. Buenos Aires: La Cultura Argentina.
- . 1965. “Introducción”. Mármol. 57-62.
- . 1977. “Fisonomía del saber español: Cuál deba ser entre nosotros”. Weinberg. 145-57.
- . 2006. “*Rimas*”. Weinberg. 323-32.
- Labougle, Juan Eugenio. 1856. *Ensayo sobre la literatura de los principales pueblos y en especial del Río de la Plata*. Buenos Aires: J.A. Bernheim.
- La Moda: Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres* [LM]. 18 nov. 1837-21 abr. 1838. Rafael Corvalán, ed. responsable. Buenos Aires. Digitalizado en: <catalogo.bn.gov.ar/F/?func=direct&doc_number=001298050>.
- . 1938. Ed. facsimilar. Pról. y notas de José A. Oría. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia.
- López, Vicente Fidel. Doc. 2318: Carta a Vicente Fidel López. Buenos Aires, 21 jun. 1846. Archivo General de la Nación, Colección de los López.
- . Doc. 3979: Carta a Vicente López. Montevideo, 24 jul. 1846. Archivo General de la Nación, Colección de los López.

- . Doc. 4275: "A mi amigo Dn. Francisco Bilbao. Pensamiento Enciclopédico". 1842. Archivo General de la Nación, Colección de los López. Editado en Molina 2015c: 68-9.
 - . Doc. 5271: Cuaderno de apuntes. Archivo General de la Nación, Colección de los López.
 - . Doc. 5451: Cuaderno grande de apuntes. Archivo General de la Nación, Colección de los López.
 - . 1838. "La importancia del trabajo intelectual". *La Moda*, 19: 6-8; 20: 1-2.
 - . 1842. "Clasicismo y Romanticismo". *Revista de Valparaíso*, 4: 122-43.
 - . 1845. *Curso de Bellas Letras* [CBL]. Santiago de Chile: Imprenta del Siglo.
 - . 1854. "Carta-prólogo; La novia del hereje, o la Inquisición de Lima". *El Plata Científico y Literario*, II, set.: 147-54.
 - . 1896. "Autobiografía". *La Biblioteca*, Buenos Aires, I.I.3: 325-55.
 - . 1943. "Clasicismo y romanticismo"; "Consideraciones sobre el romanticismo" I-VI. Pinilla. 11-32, 43-72.
- Mármol, José. 1965. *Cantos del Peregrino*. Ed. crítica de Elvira Burlando de Meyer. Buenos Aires: Eudeba.
- . 1990. *Amalia*, 1. Edic. crítica y anotada de Beatriz Curia. Mendoza: CECTLA.
- Mitre, Bartolomé. 1847. *Soledad: Novela original*. Paz de Ayacucho: Imprenta de La Época. Digitalizado en: <cervantesvirtual.com>.
- . 1916. "Carta-prefacio de la primera edición" [1854]. *Rimas: Texto completo de la 3ª edición (1891) corregida y considerablemente aumentada (por el autor)*. Introd. José Cantarell Dart. Buenos Aires: La Cultura Argentina. xxiii-lviii.
- Munárriz y S., José Luis. 1823. *Compendio de las Lecciones sobre la Retórica y Bellas Letras de Hugo Blair*. Madrid: Imprenta de Sancha.
- Revista de Valparaíso*. 1842. Valparaíso: Imprenta del Comercio. Digitalizado en: <memoriachilena.gob.ar>

- Sarmiento, Domingo Faustino. 2001. *Polémicas literarias*. Advertencia: Beatriz Bragoni. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza.
- Sastre, Marcos. 1977. "Ojeada filosófica sobre el estado presente y la suerte futura de la Nación Argentina". Weinberg. 117-33.
- Staël [Anna-Louise-Germaine Necker de], Madame de. S.f. *De la littérature: Considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. 2° ed. Paris: Bibliothèque-Charpentier.
- Thompson, Juan. 2006. "Los consuelos". Weinberg. 317-23.
- Villemain, Abel-François. 1841. *Cours de Littérature Française*. 3° ed. Paris: Didier.

Bibliografía especializada y general

- Agresti, Mabel Susana. 1982. "Releyendo los *Cantos del Peregrino* de José Mármol". *Revista de Literaturas Modernas*, 15: 127-39.
- Arrieta, Rafael Alberto. 1958. "Esteban Echeverría y el Romanticismo en el Plata" y "Las letras en el destierro". Arrieta, Rafael Alberto, dir. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Peuser. II, 17-113; 115-434.
- Battistessa, Ángel. 1958. "Echeverría, primera atalaya de lo argentino". Echeverría, Esteban. *La cautiva; El matadero*. Fijación de los textos, prólogo, notas y apéndice documental e iconográfico Ángel L. Battistessa. Buenos Aires: Peuser. xii-civ. Digitalizado en: <cervantesvirtual.com>
- Bolk, Christine. 1998. "Concepciones de Juan María Gutiérrez y Juan Bautista Alberdi para la formación de una identidad literaria argentina". Janik, D., ed. *La literatura en la formación de los Estados hispanoamericanos (1800-1860)*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert. 253-65. Digitalizado en <publications.iai.spk-berlin.de/receive/riai_mods_00001833>
- Burlando de Meyer, Elvira. 1965. "Prólogo". Mármol. 11-33.
- Caillet-Bois, Julio. 1975. "Teoría y práctica del romanticismo em *Facundo* de Sarmiento". *Homenaje al Instituto de Filología y*

- Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso en su Cincuentenario 1923-1973*. Buenos Aires: García Cambiero. 37-54.
- Carilla, Emilio. 1958. "Alberdi, autor dramático". *Humanitas*, IV, 10: 49-62.
- . 1965. "Ideas estéticas de Echeverría". *Estudios de literatura argentina (Siglo XIX)*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras. 149-62.
- . 1987. *Alberdi, escritor*. Tucumán: Instituto de Historia y Pensamiento Argentino.
- Curia, Beatriz. 1983. "Amalia, novela histórica". *Revista de Literaturas Modernas*, 16: 71-81.
- . 1985. "Autor, narrador, lector en Amalia: Algunas precisiones". *Revista de Literaturas Modernas*, 18: 115-33.
- . 1990. "Introducción". Mármol. 5-47.
- . 1994. "Perspectivas sobre la estética de Miguel Cané (padre)". *Revista de Literaturas Modernas*, 27: 163-91.
- . 2002. "La estética literaria de la generación del 37 en una carta inédita de José Mármol". *Arrabal*, 4: 41-9.
- . 2006. "Nosotros y los *de extranjis*: La identidad como programa; Homenaje a Esteban Echeverría en el bicentenario de su nacimiento (1805-2005)". *Revista de Literaturas Modernas*, 36: 79-99.
- . 2012. *El primer novelista argentino: Miguel Cané (padre) 1812-1863*. Buenos Aires: Teseo.
- Curia, Beatriz; Elustondo, María Cecilia; Molina, Hebe. 1982. "Los epígrafes en *La cautiva*". *Revista de Literaturas Modernas*, 15: 67-86.
- Diccionario de la lengua española [DRAE]*. Madrid: Real Academia Española. Varias ediciones, digitalizadas en: <rae.es>.
- El romanticismo en la prensa periódica argentina y chilena: Ensayos, críticas, polémicas (1828-1864)*. 2013. Hernán Pas, ed. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Libro digital en: <bibliotecaorbistertius.fahce.unlp.edu.ar>.

- Fernández, Teodosio. 1997. "Introducción". *Teoría y crítica literaria de la emancipación hispanoamericana*. Fernández, Teodosio, sel. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert. 11-40.
- Figueroa, Ana. 2004. *Ensayistas del Movimiento Literario de 1842*. Santiago: Editorial de la Universidad de Santiago de Chile.
- Głowiński, Michał. 1976. "Theoretical Foundations of Historical Poetics". Trad. al inglés de B. Braunrot. *New Literary History*, 7, 2, winter: 237-45.
- Goldgel, Víctor. 2013. *Cuando lo nuevo conquistó América: Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Gomes, Miguel. 1999. *Los géneros literarios en Hispanoamérica: Teoría e historia*. Pamplona: EUNSA.
- , pról., selec. y notas. 2002. *Estética hispanoamericana del siglo XIX*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Ghiano, Juan Carlos. 1968. "El matadero" de Echeverría y el costumbrismo. Buenos Aires: C.E.A.L.
- Jitrik, Noé. 1970. "Para una lectura de *Facundo*, de Domingo F. Sarmiento", "Soledad y urbanidad: Ensayo sobre la adaptación del romanticismo en la Argentina" y "El proceso de nacionalización de la literatura argentina". *Ensayos y estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: Galerna. 12-34, 139-78 y 179-99.
- . 1971. "Forma y significación en *El matadero*, de Esteban Echeverría". *El fuego de la especie: Ensayos sobre seis escritores argentinos*. México-Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina. 63-98. Versión digital en: <cervantesvirtual.com>
- Iglesias Santos, Montserrat. 1999. "La Teoría de los Polisistemas como desafío a los estudios literarios". *Teoría de los polisistemas*. 9-20.
- Katra, William H. 1988. "Sarmiento frente a la generación de 1837". *Revista Iberoamericana*, LIV, 143: 525-550.
- . 1992. "Facundo como novela histórica". *Mundi: Filosofía / Crítica / Literatura*, 10, ago.: 75-97.
- Lalo, Charles. 1949. *Esthétique du rire*. Paris: Flammarion.

- Madero, Roberto. 2001. *El origen de la historia: Sobre el debate entre Vicente Fidel López y Bartolomé Mitre*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Martino, Luis Marcelo. 2011. "Valor literario y valor social en *La Moda* (Buenos Aires, 1838-1838)". *Anuario de Estudios Filológicos*, XXXIV: 113-123.
- . 2012. "Clasicismo y romanticismo en *El Iniciador*". *Praesentia*, 13: 1-24. Digitalizado en: <[erevistas.saber.ula.ve/index.php/praesentia/issue/view/317](http://revistas.saber.ula.ve/index.php/praesentia/issue/view/317)>.
- Marún, Gioconda. 1983. *Orígenes del costumbrismo ético-social: Addison y Steele; Antecedentes del artículo costumbrista español y argentino*. Miami: Ediciones Universal.
- Mattalía, Sonia. 1990. "Estética romántica / estética modernista: Contrapuntos de una 'visión' americana". Pizarro, Ana y otros. *Pensamiento crítico y crítica de la cultura en Hispanoamérica*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert. 35-81.
- Mayer, Jorge M. 1973. *Alberdi y su tiempo*. Buenos Aires: Academia Nacional de Derecho y Ciencias Sociales de Buenos Aires.
- Molina, Eugenia. 2005. "Civilizar la sociabilidad en los proyectos editoriales del grupo romántico al comienzo de su trayectoria (1837-1839)". *Resonancias románticas*. 151-165.
- Molina, Hebe Beatriz. 1989. "Comicidad y buen humor en *La novia del hereje*". *Revista de Literaturas Modernas*, 22: 175-93.
- . 1990. "Fondo y forma en *La cautiva*". *Revista de Literaturas Modernas*, 23: 113-31.
- . 2001. "El género del *Facundo* a la luz de las retóricas decimonónicas". *Homenaje a Carlos Orlando Nállim*. Mendoza: Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras - Consulado General de España en Mendoza. 247-64. Versión digital en: <cervantesvirtual.com>.
- . 2007. "*El matadero*: entre el artículo de costumbres y la tradición". Versión digital en: <cervantesvirtual.com>.

- . 2011. *Como crecen los hongos: La novela argentina entre 1838 y 1872*. Buenos Aires: Teseo. Previsualizable en: <books.google.com.ar>.
- . 2015 a. "Documento. 'Cosas de otro tiempo que quizás no son inútiles': Manuscrito de Vicente Fidel López. Homenaje en el bicentenario de su nacimiento". *Revista de Literaturas Modernas*, 45, 2, jul.-dic.: 141-55. Digitalizado en <bdigital.uncu.edu.ar>.
- . 2015 b. *El capitán Vargas (1846-1848), novela inédita de Vicente Fidel López*. Buenos Aires: Teseo. Previsualizable en: <books.google.com.ar>.
- . 2015 c. *Vicente Fidel López: exilio y novela histórica; Edición crítica y anotada de textos ignorados*. Lorena Ángela Ivars, colab. Buenos Aires: Teseo. Previsualizable en: <books.google.com.ar>.
- . 2017. *Versiones para el debate: La Loca de la Guardia (1882-1896), de Vicente Fidel López; Edición crítica y anotada*. Buenos Aires: Teseo.
- . 2019 a. "Conmover: La estrategia persuasiva de los exiliados argentinos (Chile, 1840)". III Simposio de la Sección de Estudios del Cono Sur (LASA 2019): Cuerpos en peligro, minorías y migrantes. Universidad Nacional de Tres de Febrero-LASA, Buenos Aires, 10-13 de julio.
- . 2019 b. "En busca de la forma perfecta: *El matadero* y *Amalia*". XX Congreso Nacional de Literatura Argentina. Universidad Nacional de La Pampa, Santa Rosa, 18, 19 y 20 de setiembre.
- . 2020 a. "Apuntes de teoría literaria, desde el archivo de Vicente Fidel López". Anejo de *Gamma: Voces invisibles, plumas silentes: escritores argentinos olvidados o poco transitados por la crítica*. Marcela Crespo Buiturón, ed. Buenos Aires (en prensa).
- . 2020 b. "La *Revista de Valparaíso* (1842) en tiempos de la Literatura Progresista". II Congreso Internacional sobre Revistas y Redes Culturales en América Latina. Santiago de Chile: Ariadna (en prensa).
- Morínigo, Mariano. 1967. "Realidad y ficción en *El matadero*". *Americanismo literario: formas antagónicas*. Tucumán:

- Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras. 115-56.
- Myers, Jorge. 1998. "La revolución de las ideas: La generación romántica de 1837 en la cultura y la política argentinas". *Nueva historia argentina; 3: Revolución, república, confederación (1806-1852)*. Noemí Goldman, dir. tomo. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 381-445. Versión digital en: <cervantesvirtual.com>.
- . 2005. "Los universos culturales del romanticismo: Reflexiones en torno a un objeto oscuro". *Resonancias románticas*. 15-46.
- . 2006. "Un autor en busca de un programa: Echeverría en sus escritos de reflexión estética". *Las brújulas del extraviado: Para una lectura integral de Esteban Echeverría*. Alejandra Laera y Martín Kohan, comps. Rosario: Beatriz Viterbo Editora. 57-75. Versión digital en: <cervantesvirtual.com>.
- Narvaja de Arnoux, Elvira. 2007. "Hacia una reflexión autónoma sobre la escritura: las Artes de escribir de la Ilustración". *Verba*, 34: 59-79.
- . 2008. *Los discursos sobre la nación y el lenguaje en la formación del Estado (Chile, 1842-1862): Estudio glotopolítico*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- . 2013. "La formación retórica de la elite criolla en la etapa de construcción del Estado nacional". *Estudios: Centro de Estudios Avanzados*, 29: 189-215.
- Noguera, Lía. 2017. "Representaciones femeninas en el teatro de Bartolomé Mitre". *Argus-a*, VI, 25, set.: 1-18. Digitalizado en: <www.argus-a.com.ar/publicacion/1264-representaciones-femeninas-en-el-teatro-de-bartolome-mitre.html> (Consultado en julio de 2020).
- Palabra y Persona*. 1997. 1, 2, Número dedicado a *Una generación memorable: Los propulsores de la Asociación de Mayo*. Buenos Aires: Centro Argentino del PEN Club Internacional.

- Parola-Leconte, Nora. 1996-1997. "Anticipación del grotesco en *El gigante Amapolas* (1841) de Juan Bautista Alberdi". *Río de la Plata; Culturas*, 17-18: *Cambio y permanencia*: 409-418.
- Picard, Roger. 1947. *El romanticismo social*. Trad. Blanca Chacel. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Pinilla, Norberto. 1943. *La polémica del romanticismo en 1842: V.F. López, D.F. Sarmiento, S. Sanfuentes*. Buenos Aires: Americalee.
- Prieto, Adolfo. 1996. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina; 1820-1850*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Pupo-Walker, Enrique. 1973. "Originalidad y composición de un texto romántico: *El matadero* de Esteban Echeverría". *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid: Castalia. 37-49.
- . 1978. "El cuadro de costumbres, el cuento y la posibilidad de un deslinde". *Revista Iberoamericana*, 102-103, ene.-jun.: 1-15.
- Resonancias románticas: Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*. 2005. Graciela Batticuore, Klaus Gallo y Jorge Myers, comps. Buenos Aires: Eudeba.
- Roggiano, Alfredo A. 1975. "Proposiciones para una revisión del Romanticismo argentino". *Revista Iberoamericana*, XLI, 90, ene.-mar.: 69-77.
- Schmidt-Welle, Friedhelm. 2017. "Traducción y transculturación del romanticismo europeo en Esteban Echeverría". *Cuadernos de Literatura*, XXI, 41, ene.-jun.: 114-30.
- Sorensen, Diana. 1998. *El Facundo y la construcción de la cultura argentina*. Trad. César Aira. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Tarcus, Horacio. 2016. *El socialismo romántico en el Río de la Plata (1837-1852)*. Buenos Aires: F.C.E.
- Teoría de los polisistemas*. 1999. Estudio introductorio, compilación y bibliografía de Montserrat Iglesias Santos. Madrid: Arco/Libros.
- Todorov, Tzvetan. 1986. "Poética". Ducrot, Oswald; Todorov, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Trad. Enrique Pezzoni. 12° ed. México: Siglo Veintiuno Editores. 98-103.

- Weinberg, Félix. 1977. *El Salón Literario de 1837: Con escritos de M. Sastre – J.B. Alberdi – J.M. Gutiérrez – E. Echeverría*. 2ª ed. Buenos Aires: Librería Hachette.
- . 2006. *Esteban Echeverría: Ideólogo de la segunda revolución*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Zonana, Víctor Gustavo. 2007. "Introducción". Víctor Gustavo Zonana, coord. y ed.; Hebe Beatriz Molina, coed. *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Buenos Aires: Corregidor. 15-44.