

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 26 - n.º 28
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Iván Romero / *Baño de luz sobre las copas* / 2019 / acrílico sobre lienzo / 160 x 160 cm

Poesía, alegoría y nación en el Romanticismo hispanoamericano

Poetry, allegory and nation in Spanish-American Romanticism

Recibido 16-02-21

Aceptado 30-03-21

Miguel Gomes¹

The University of Connecticut, EUA

Resumen: Este artículo argumenta que los ideales y las prácticas neoclásicos fueron fundamentales en la constitución del campo de producción cultural moderno de Hispanoamérica y que el Romanticismo autóctono nunca consiguió romper con tal herencia. La concepción neoclásica de la alegoría, en particular, contribuyó a organizar leyes de distribución y acumulación de capital simbólico y poder durante la Guerra de Independencia continental (1810-1824) y las décadas subsiguientes. El análisis se concentra en textos poéticos de dos autores principales de diferentes tradiciones nacionales: Esteban Echeverría (Argentina) y Gertrudis Gómez de Avellaneda (Cuba). El primero de ellos es considerado una figura fundacional del movimiento en lengua española y uno de sus principales teóricos, teniendo además un importante papel como opositor al régimen de Juan Manuel Rosas. La segunda, influyente a lo largo del mundo hispánico, servirá para ilustrar cómo las alegorías de la nación se manifiestan en una situación colonial residual cuando ya la mayor parte del Imperio español se había emancipado.

Palabras clave: Romanticismo; Neoclasicismo; poesía hispanoamericana; alegoría.

1. Escritor, crítico literario y docente venezolano. sus volúmenes de narrativa y de crítica, sus artículos y ensayos han aparecido en revistas tales como *Hispanic Review*, *Revista Iberoamericana*, *Revista de Estudios Hispánicos*, *Vuelta* y *Letras Libres*. Miembro colaborador de la Academia Norteamericana de la Lengua Española. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5296-0420>



¿Cómo citar?

Gomes, M. "Poesía, alegoría y nación en el Romanticismo hispanoamericano". *Contexto*, vol. 26, n.º 28, 2022, pp. 103-126.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Abstract: This article argues that neoclassical ideals and practices were fundamental to shaping the modern field of cultural production in Spanish-America and that local Romanticism was never able to break away from such heritage. The neoclassical understanding of allegory particularly contributed to organize laws of distribution and accumulation of symbolic capital and power during and immediately after the mainland's War of Independence (1810-1824). The analysis focuses on the presence of national allegories in the works of two major poets: Esteban Echeverría (Argentina) and Gertrudis Gómez de Avellaneda (Cuba). Echeverría, usually seen as one of the earliest promoters of Romanticism in the Spanish language and one of its most important thinkers, was in addition a leading figure of the opposition to Juan Manuel Rosas's regime. Gómez de Avellaneda, also renowned in the Spanish-speaking world, will be essential to illustrate how romantic national allegories manifest in a colonial environment such as the Cuban one, which lasted for many decades in parallel with the process of nation building in the mainland.

Keywords: Romanticism; Neoclassicism; Spanish-American poetry; Allegory.

El Romanticismo y el campo de producción cultural hispanoamericano

Quienes se han ocupado del Romanticismo hispanoamericano suelen retratarlo como absoluto epígono del francés, y a este, a su vez, como tardío y subsidiario del inglés o el alemán. Octavio Paz, luego de variar el cliché señalando que la mayor parte de la América española ni siquiera acudió directamente a fuentes francesas de inspiración, sino que las recibió a través de España, sostiene que una sola obra, en parte asociable a la corriente, es digna de especial consideración: el *Martín Fierro* (Paz, p. 118).

La cualidad menor del Romanticismo hispánico no es solo una creencia arraigada entre críticos no profesionales, como es el caso de Paz —quien, a confesión propia, se aproximó a los estudios literarios más bien como “poeta” (p. 56)—; también surge entre investigadores afiliados a medios universitarios, como fue el caso de Emilio Carilla, uno de los mejores conocedores de la producción romántica latinoamericana, que, al final de dos volúmenes exhaustivos sobre el tema, no tuvo más remedio que concluir que, en todo el período examinado, el lector moderno debía esforzarse en mirar con interés los logros “por escasos que sean”; y agregaba: “esos logros no aparecen en novedades doctrinales, ni originalidades filosóficas que vertebran un pensamiento. Los aciertos más rotundos están en la concreción que significan determinadas obras” (vol. 2, p. 259).

Acaso el problema que las anteriores posiciones plantean para una crítica deseosa de conocer de modo más objetivo la literatura decimonónica y su impronta en la tradición cultural posterior sea evitar el influjo de poéticas del siglo XX, que sin duda tiñen las evaluaciones de Paz y Carilla con criterios aplicados retrospectivamente y en gran medida surgidos de sucesivas rebeliones contra el legado romántico autóctono o lo después visto

como tal. Una buena manera de corregir la óptica podría consistir en considerar el Romanticismo en las circunstancias sociales específicas en que se insertó en Hispanoamérica; en otras palabras, cómo funcionó en la economía simbólica propia del campo cultural de las repúblicas recién surgidas – o, en las Antillas, a punto de surgir – tras más de tres siglos de Colonia.

Uno de los principales propósitos de este trabajo es demostrar que la llegada de la nueva estética a la escena literaria hispanoamericana no supuso de ninguna manera una liquidación de varios recursos elocutivos y creencias fundamentales del Neoclasicismo, por aportar estos cantidades considerables de “capital simbólico” al escritor de una sociedad tempranamente poscolonial o en plena fase de crisis colonial, y de allí el perfil peculiar del movimiento, que ha permitido muchos de los contrastes con la tradición alemana, inglesa o francesa. Pese a los alegatos de los románticos americanos contra el clasicismo – cabe recordar los encendidos párrafos que Esteban Echeverría dedicó al tema (pp. 469-475) –, las condiciones en que había estado estructurándose el campo de producción cultural moderno en las naciones que aparecían con el derrumbe del imperio español impulsó una decidida continuidad de prácticas ideológicas y expresivas reconocidas por los neoclásicos como signos de identidad. La Guerra de Independencia en el continente, no se olvide, se desarrolla cuando el Neoclasicismo se encontraba aún firmemente establecido entre las preferencias de los escritores que pronto pasarían a ser equiparados de una u otra manera con “padres” o “maestros” de las nuevas literaturas. Esta hipótesis se legitima si prestamos atención al significativo rango que en 1846 el romántico argentino Juan María Gutiérrez dio al venezolano Andrés Bello, para entonces ya identificado como perseverante neoclásico debido alas reservas que en varias oportunidades le merecieron las “orgías de la imaginación” de algunos románticos locales (Bello, “Discurso”, p. 37). La “Alocución a la Poesía” (1823) de Bello figura como pieza inaugural de la *América poética*, primera antología no regional sino continental de poesía hispanoamericana, con que Gutiérrez se propuso delinear una tradición lírica distinguible e independizada de la española.

Ahora bien, si recordamos los versos iniciales de ese poema pionero, se advertirá el que será uno de los vínculos más notables entre neoclásicos y románticos; me refiero al hábito de las alegorías:

Divina poesía,
tú, de la soledad habitadora,
a consultar tus cantos enseñada
con el silencio de la selva umbría;
tú, a quien la verde gruta fue morada,
y el eco de los montes compañía;
tiempo es que dejes ya la culta Europa,
que tu nativa rustiquez desama,
y dirijas el vuelo adonde te abre
el mundo de Colón su grande escena.
[...]

¿Qué a ti, silvestre ninfa, son las pompas
de dorados alcázares reales?
¿A tributar también irás con ellos,
en medio de la turba cortesana,
el torpe incienso de servil lisonja?
[...]
No te detenga, ¡oh diosa!,
esta región de luz y de miseria,
en donde tu ambiciosa
rival Filosofía,
que la virtud a cálculo somete,
de los mortales te ha usurpado el culto
(Bello, *Obras completas*, vol. 1, pp. 43-44).

El sistema tropológico se somete a variaciones, culminando con la célebre entrevisión del Samán de Güere, cuya “hojosa copa / de mil inviernos victoriosa” materializa la gloria de Simón Bolívar en el mundo natural que la Poesía “ama” (p. 64).

En estos renglones trataré de ilustrar cómo la alegoría aproxima en Hispanoamérica movimientos en principio tenidos como contrarios, lo que se explica por el valor instrumental que en una fase de construcción nacional adquiere entre artistas intelectuales, es decir, que aspiraban a intervenir en la vida cívica².

Papel de la alegoría en la economía simbólica

La alegoría ha sido objeto de disputas frecuentes, de las cuales las más complejas se inician con el Romanticismo europeo. Si antes el concepto se asociaba sobre todo a un tropo extendido narrativamente —tal como el que observamos en la “Alocución” de Bello— y, también a veces, con un tipo de lectura —la *allegoresis*, que en el mundo clásico tardío y la Edad Media descubría verdades teológicas en la imagería poética (Tambling, pp. 19-23)—, los románticos la someten a un escrutinio más complejo contrastando “alegoría” y “símbolo” para elaborar una cosmovisión en que el segundo de esos términos representaba la alternativa organicista y ambigua a la rigidez doctrinaria de los clásicos (Lausberg, pp. 212-4; Curtius, pp. 292-5; Eco, pp. 14-20). La definición de la alegoría como género —antes laxa— habría de consolidarse como una cuarta opción teórica durante la segunda mitad del

2. No ignoro que Pierre Bourdieu, entre otros, data la aparición de la figura del intelectual en una fecha más tardía en Europa (*Rules*, pp. 129-131). Creo, no obstante, que las exigencias impuestas por la lucha anticolonial y las circunstancias poscoloniales a los letrados estadounidenses desde fines del siglo XVIII e iberoamericanos desde principios del XIX nos obligan a una reevaluación de la noción y de su historia, de alguna manera similar a lo que hizo Benedict Anderson al atribuir convincentemente el nacimiento del nacionalismo moderno a factores específicos del Nuevo Mundo (p. 47). Las responsabilidades políticas que se impusieron numerosos letrados americanos ya antes de 1850 —piénsese en el Echeverría del Salón Literario y la Asociación de Mayo o el Thoreau opositor de la guerra mexicano-estadounidense— coinciden en muchos sentidos con las que Zola contribuyó a perfilar en Francia.

siglo XX (Van Dyke, p. 20). Los momentos claves para la discusión que aquí propongo son, sin embargo, dos: uno, poco antes y después de 1800; otro, a partir de 1950. En el primero, figuras como Goethe (pp. 1112-1113), Hegel (vol. 2, pp. 7 y 134) o Coleridge (p. 33) desdeñan lo alegórico por su incapacidad para lo artístico, que es por fuerza misterioso e incompatible con la didascalía. En el segundo momento, luego de rescates esporádicos como los de Walter Benjamin, se comprueba una revaloración progresiva por diversas razones: Northrop Frye, Angus Fletcher, Maureen Quilligan, Paul de Man, Carolyn Van Dyke, Gordon Teskey, Sayre Greenfield y otros han dedicado páginas al problema.

En general, desde Frye, las preferencias románticas se invierten, pues en la detestada artificiosidad de lo alegórico se captan indicios de que el lenguaje fabrica elocutivamente tanto lo “literario” como lo “real”. De Man es el crítico más característico de los que después de 1950 hicieron de la alegoría una herramienta para entender los dilemas de la representación. En varios escritos intenta deconstruir el pensamiento romántico atacando los ataques de Coleridge a la alegoría y postulando que lo alegórico proclama el cariz lingüístico de nuestras concepciones del universo (*Blindness*, p. 207). Tras casi hacer que equivalga a la aporía de los sofistas (*Allegories*, p. 275), ese camino conduce a la entronización de la alegoría como callejón sin salida donde el lenguaje se revela incapaz de ofrecernos verdades absolutas (*Aesthetic*, p. 69). Por supuesto, el extremismo de tal visión pronto será desmantelado. Una manera de hacerlo, la preferida por Teskey, es recordar que bajo la construcción alegórica se agazapa una voluntad de poder; toda alegoría evoca divisiones en la conciencia humana entre la vida y lo que la sobrepasa, entre la narración y la moraleja, “que se reparan o se ocultan imaginando una jerarquización donde ascendemos a la verdad” (p. 2)³.

La asociación de alegoría y logocentrismo que resalta Teskey (p. 3), aunque de ninguna manera nueva en el siglo XVIII e inicios del XIX, era visible en el Neoclasicismo hispánico y fue teorizada por autores influyentes como Ignacio de Luzán:

La belleza poética debe estar fundada en una de estas dos verdades, o en la verdad real y existente, o en la posible y verosímil [...]. [Un agudo pensamiento de San Agustín dice] que la mentira tiene por blanco el engañar y hacer creer lo falso, pero la ficción, aunque en apariencia es mentira, se refiere indirectamente a alguna verdad que en sí encierra o esconde [...]. Todas las fábulas poéticas de los antiguos figuraban de ordinario alguna verdad, o teológica, o física, o moral [...] Los milagros de Orfeo y de Anfión, que al son de sus liras movían las peñas y las selvas, eran todas ficciones, no mentiras [...]. Homero llenó todos sus poemas de semejantes mentiras aparentes [...]. Sin embargo, los eruditos descubren muchas verdades escondidas y envueltas en sus ficciones, de cuyas alegorías compuso un libro Heráclito Ponto (pp. 147-148).

Russell P. Sebold sostuvo que la imagen del mundo neoclásica remitía el arte a la naturaleza, paralelo que únicamente podía formalizarse mediante la persistente

3. A lo largo del trabajo traduciré las citas de la bibliografía secundaria.

amplificación de discursos figurados: en términos aristotélicos, si el arte era “naturaleza poetizada” y la naturaleza “arte sin poetizar” (p. 172), entonces la literatura que restableciera “alegóricamente” la unidad entre ambos era una exigencia (p. 176). No ha de sorprendernos, por consiguiente, que las modulaciones a lo alegórico articulen en tantas ocasiones escritos canónicos del campo literario hispanoamericano moderno tenidos asimismo como modelos de Neoclasicismo: la “Alocución a la poesía” o “La agricultura de la zona tórrida” de Bello, “La victoria de Junín (Canto a Bolívar)” (1825-1826) o *Introducción a la función de teatro* (1825) de José Joaquín de Olmedo, así como diversas odas de Juan Cruz Varela, narraciones de José Joaquín Fernández de Lizardi —como “Los paseos de la Experiencia”—, por no mencionar otros textos en prosa a caballo entre lo sublime y lo doctrinario, y revestidos además de aura para la posteridad, como los que debemos a Simón Bolívar —“Mi delirio sobre el Chimborazo” (1823), la “Carta de Jamaica” (1815)— o Simón Rodríguez —*Sociedades americanas en 1828*—. Las alegorías en esas obras permiten al autor que adopta el papel de conciencia, guía o maestro del pueblo recién constituido diseñar puentes entre sus dominios verbales y un saber trascendente, edificante o, en todo caso, más importante que el de lo meramente estético (Gomes, “Poder”, pp. 46-55). El cultivo de discursos alegóricos, en otras palabras, se erige como forma de crédito que facilita al sujeto que opera —al escribir— en el campo de la cultura obtener ganancias y fortalecer su posición en lo que Pierre Bourdieu denominó “macrocampo del poder” (*Field*, pp. 37-8; *Rules*, pp. 215). Para el “formador de patrias” con que el letrado o el caudillo letrado de la Independencia se identificaron, la alegoría resultó una útil herramienta de participación en quehaceres públicos.

Pese a que Doris Sommer certeramente reconoció la presencia constante de tendencias alegóricas en la novela decimonónica posterior al Neoclasicismo, la brillantez de sus propuestas ha contribuido a opacar y hasta soslayar lo que ocurre con la producción en verso de esa misma época. Esta laguna de la crítica debería cubrirse, puesto que las poéticas románticas siguieron aceptando, cuando no la primacía de la poesía épica o lírica entre los diversos tipos literarios, su posición indudablemente central en el “mapa de los géneros” (Fowler, p. 255). Ello puede verificarse incluso en *Bellas letras* (1845) de Vicente Fidel López, extenso tratado sobre la materia, acaso el más completo que debemos al Romanticismo hispanoamericano: futuro novelista ansioso de legitimar su oficio, por más que se esfuerce en acercar la novela a la épica, cumbre para él de lo “poético” (p. 294), no puede evitar referirse antes a la lírica en términos de excepción: “Solo el jenio [sic] es capaz de llenar todas las condiciones de la poesía lírica” (p. 245).

A continuación, para probar no solo la supervivencia, sino también el carácter indispensable de las estructuras alegóricas en la poesía romántica, me concentraré en el examen detenido de dos autores representativos procedentes de distintas regiones de Hispanoamérica. En ambos la alegoría es el terreno expresivo donde todavía se definen discursos de nación.

Esteban Echeverría

Elvira, o la novia del Plata (1832) constituye un texto que ha hecho historia por la circunstancia de haber sido el primero en lengua española cuyo autor declaró explícitamente como “romántico” en una carta dedicatoria a José María Fonseca, advirtiéndole de paso una ambición rupturista: “Excuso hablarle de las novedades introducidas en mi poema, y de que no hallará modelo ninguno en la poesía castellana, siendo su origen la poesía del siglo, la poesía romántica inglesa, francesa y alemana, porque usted está tan al corriente como yo” (Echeverría, *Obras completas*, p. 591).

No obstante su alcance histórico, la crítica ha fustigado con dureza el poema de Echeverría por su carencia de “valor intrínseco” (Carilla, vol. 1, p. 50) o por estar enmarcado en un sentimentalismo “mediocre” (Fleming, p. 40). Me parece que la captación de dichas “fallas” debería, en cambio, revelar dónde se encuentra la paradójica importancia del texto: no solo en haber sido la primera obra que se define a sí misma como “romántica” en el mundo hispánico, sino en haberlo sido, además, señalando procedimientos alegóricos en los que el sentimentalismo, lejos de confinarse a tener un “valor intrínseco”, remite a diagnósticos de los males de la nación y, de modo implícito, a tratamientos adecuados para su cura —lo que Sommer ha catalogado, en las novelas de amor latinoamericanas, de “relación alegórica entre narrativas personales y políticas” (p. 41). Desde ese punto de vista, *Elvira* sería un triunfo de la poética de su autor, quien, con persistencia, describió al literato como agente político y, por eso, guardián de los ideales independentistas:

[Si rehabilitásemos la tradición literaria española] malgastaríamos el trabajo estérilmente, echaríamos un nuevo germen de desacuerdo, destructor de la homogeneidad y armonía del progreso americano, para acabar por no entendernos en literatura como no nos entendemos en política; porque la cuestión literaria [...] está íntimamente ligada con la cuestión política, y nos parece absurdo ser español en literatura y americano en política (*Obras completas*, p. 510).

La anécdota del poema no es demasiado arcana: el narrador, tras una invocación que recuerda los tópicos del exordio de la épica antigua, presenta los amores de Lisardo y Elvira, quienes, en un “jardín ameno” (OC, p. 594), se reúnen y contemplan la posibilidad de casarse. Presentimientos de fatalidad, “sombrios fantasmas” compartidos, impulsan a Lisardo a formalizar con un anillo nupcial el deseo de que “Himeneo / Ante el ara sagrada / Consagre nuestra unión entre placeres” (p. 595). Sin embargo, a la pesadilla de Elvira en la que un idilio es interrumpido por un esqueleto, sigue la “visión” de Lisardo, ahora “solo en su campestre albergue”; el “sabático baile” es acaso uno de los pasajes más memorables, por su recreación en español de un tipo de escena que fascinó a los grandes románticos de otras lenguas:

Del espeso bosque y prado,
De la tierra, el aire, el cielo,
Al fulgor de fatuas lumbres
Con gran murmullo salieron
Sierpes, Grifos y Demonios,
Partos del hórrido averno,
Vampiros, Gnomos y Larvas,
Trasgos, lívidos espectros,
Ánimas en pena errantes,
Vanas sombras y Esqueletos,
Que en la tenebrosa noche
Dejan sus sepulcros yertos,
Hadas, Brujas, Nigromantes
Cabalgando en chivos negros,
Hienas, Sanguales y Lamias,
Que se alimentan de muertos,
Aves nocturnas y monstruos,
Del profundo turbios sueños,
Precita raza que forma
De Lucifer el cortejo:
Todos, todos blasfemando
Con gran tumulto salieron,
De infernales alaridos
Llenando el espacio inmenso.

Y el eco de los vientos penetraba,
Resonando con hórrida armonía,
De Lisandro en la estancia, que miraba
Como pasmado la visión sombría
(OC, p. 597).

Las huestes demoníacas reemplazan el atuendo nupcial de una virgen con una mortaja. Durante la noche siguiente, cuando ya sabemos que Lisardo, al que “la fiebre consumía”, delira, la turba gótica regresa y el desesperado amante oye que su Elvira, “muerta al placer”, le anuncia que el anhelado Himeneo no conseguirá unir más que las almas (OC, p. 599). Pasa otro día y, al atardecer, un cortejo fúnebre se detiene para que Lisardo llore sobre el ataúd de la difunta. El hablante, por último, retoma una imagen que ha ido variándose a lo largo de la historia en las intervenciones de los personajes: “Y el encanto de amor y la hermosura / Como flor del desierto sólo dura” (p. 599).

Para apreciar las facetas políticas de un argumento que en principio no da la impresión de estar ligado a un contexto social específico ha de repararse en el subtítulo, que problematiza la actividad lectora porque su precisión geográfica precede a la aparente escasez de “color local” de los versos. En medio de *loci amœni* y paisajes oníricos, una mirada cuidadosa irá delineando referentes cada vez más platenses. Nótese, en los escasos versos y frases aquí citados, la aparición del “campestre albergue” y del “desierto”, término semánticamente cargado en la Argentina decimonónica (Sarlo y Altamirano, p. XXII); no

menos, préstese atención a que este último se halla en oposición estratégica a otras evocaciones del espacio a medida que el *leitmotiv* se amolda a las circunstancias narrativas, desde la desdicha presentida, evitable, de las primeras secciones del poema, hasta los delirios siniestros y el desenlace trágico:

Así dura todo bien;
Así los dulces amores
Como las lozanas flores
Se marchitan en su albor;
Y en el incierto vaivén
De la fortuna inconstante,
Nace y muere en un instante
La esperanza y el amor (OC, pp. 594-595).
[Canto de Elvira escuchado por Lisardo.]

El éxtasis de amor y de ternura
No gozarás en brazos de tu dueño;
Porque el amor y la esperanza es sueño,
Y cual la flor del campo sólo dura (p. 596).
[Elvira refiere a Lisardo lo que una “voz” le ha dicho.]

¿Por qué tan lánguida te hallas,
Hermosa flor del desierto? (p. 598).
[En su delirio, Lisandro interpela al fantasma de Elvira].

La progresión de “las lozanas flores”, al “campo” y al “desierto” corre paralela a la fatal invasión de la realidad por la pesadilla; al enfatizarlo el narrador en los dos últimos versos del poema, se insinúa que existe una correspondencia alegórica entre ambas: desierto y horror luciferino son uno y conquistan a su contrario, el campo o jardín ameno donde la felicidad habita. El infierno ha salido, recuérdese, para llenar “el espacio inmenso”.

¿Cómo interpretar la espacialidad diabólica que se superpone a la platense anunciada por el subtítulo? Después de una permanencia de cuatro años en París, Echeverría regresó en 1830 a una Buenos Aires ya en manos de Juan Manuel Rosas y, casi de inmediato —dice en un fragmento autobiográfico donde típicamente el romántico se amalgama con sus seres de ficción—, “el retroceso degradante en que hallé a mi país, mis esperanzas burladas, produjeron en mí una melancolía profunda” (OC, p. 550). Los poemas donde se atisba cierto entusiasmo nacionalista —“El regreso”, “En celebridad de Mayo”, “Profecía del Plata”, publicados entre 1830 y 1831— pronto ceden paso a otros que ficcionalizan a un artista doliente —“El poeta enfermo”, “Recuerdo” y varios más fechados en 1831— y a un silencio del que emergerá, más tarde, *Elvira*, escrita, según la carta dedicatoria, en una “época aciaga para mí” (p. 591): el tono tétrico de la obra ciertamente puede acompañar a la “melancolía” del autor-personaje. Pero la composición de 1832 de la misma manera es situable, sin mayores inconvenientes, en el estadio intermedio de un proceso de entusiasmo-decepción-reformulación, tras el cual las aflicciones de Lisardo se

traducirán en el sistema aún sombrío, pero ya abiertamente politizado, de *La cautiva* (1837). En efecto, la parte primera del nuevo poema narrativo se titula sin rodeos “El Desierto” y la antecede un epígrafe huguiano que habría de sonarnos familiar: *Ils vont. L'espace est grand*. Los vínculos con el “espacio inmenso” de *Elvira* son obvios y, mucho más, los seres infernales que lo ocupan en esta reescritura, tal como se hace patente, incluso por el vocabulario, en la segunda parte, “El festín”:

Aquél come, éste destriza,
 Más allá alguno degüella
 Con afilado cuchillo
 La yegua al lazo sujeta,
 Y a la boca de la herida,
 Por donde ronca y resuella,
 Y a borbollones arroja
 La caliente sangre fuera,
 En pie, trémula y convulsa,
 Dos o tres indios se pegan,
 Como sedientos vampiros,
 Sorben, chupan, saborean
 La sangre haciendo murmullo,
 Y de sangre se rellenan.
 Baja el pescuezo, vacila,
 Y se desploma la yegua
 Con aplauso de las indias
 Que a descuartizarla empiezan
 [...]
 Así bebe, ríe, canta,
 Y al regocijo sin rienda
 Se da la tribu; aquel ebrio
 Se levanta, bambolea,
 A plomo cae, y gruñendo
 Como animal se revuelca
 [...]
 De la chusma toda al cabo
 La embriaguez se enseñoorea
 Y hace andar en remolino
 Sus delirantes cabezas;
 Entonce[sic]⁴ empieza el bullicio
 Y la algazara tremenda,
 El infernal alarido
 [...]
 Las hogueras, entretanto,
 En la obscuridad flamean,
 Y a los pintados semblantes
 Y a las largas cabelleras
 De aquellos indios beodos,
 Da su vislumbre siniestra
 Colorido tan extraño,
 Traza tan horrible y fea,

4. Por razones métricas.

Que parecen del abismo
Precita, inmunda ralea,
Entregada al torpe gozo
De la sabática fiesta (OC, p. 603).

Un epígrafe del *Inferno* deja en claro que la comparación con el mundo subterráneo no es accidental (p. 602).

La “intertextualidad refleja” que entablan *Elvira* y *La cautiva* —empleo la expresión indispensable acuñada por Pedro Lastra para referirse al diálogo entre dos textos de un mismo autor (p. 48)— permite completar una alegoría que en el primer poema es discreta y en el segundo estentórea, debido a la más definida circunstancia política de Echeverría: su oposición al rosismo y su “barbarie”, después de todo, no se ocultaban demasiado desde 1833, cuando se negó a cantar expediciones planeadas por Rosas, “acarreándole esta actitud una serie de situaciones desagradables” (Joubin Colombres, p. 567) pero, igualmente, asegurándole un sitio como mentor de los nuevos intelectuales que acabarían conformando en 1837 el Salón Literario y en 1838 la Asociación de la Joven Argentina. Echeverría presidirá esta última, convertido el poder simbólico de su prestigio en poder real. ¿En qué consiste el relato alegórico que se reelabora entre 1832 y 1837 y engendra esa capacidad de intervención social? La unión entre Lisardo y Elvira está destinada al fracaso porque el Himeneo no puede llevarse a cabo en un espacio que, aunque “inmenso”, ha sido tomado por la “Precita raza que forma / De Lucifer el cortejo”. Un territorio hostil, gobernado por fuerzas malignas, arrebatada a Elvira, cuyo cuerpo, por eso, ha de ser sepultado en el desenlace: entregada a la tierra es, literalmente, novia de la región del Plata, no de Lisardo, a quien solo cabe el alma de la amada, “fantástica sombra”. Los cortejos luciferinos de *Elvira*, los males que acosan al ideal patrio y lo matan, en *La cautiva* se historizan presentados los indígenas como bestias o monstruos y el gobierno como más salvaje que los salvajes, ya que suscita carnicerías de estos entre cristianos inocentes:

El indeleble recuerdo
De las pasadas ofensas
Se aviva en su ánimo entonces,
Y atizando su fiereza
Al rencor adormecido
Y a la venganza subleva (OC, p. 604).

Tanto este pasaje de “El festín” como otros de finales de la parte cuarta, en que se describe detenidamente “la fácil victoria” del cristiano que “degüella, degüella sin sentir horror” (p. 610), han sido identificados por la crítica como alusiones, en la época evidentes, a campañas rosistas contra los aborígenes (Fleming, p. 142, n., y p. 165, n.). Y lo cierto es que el efecto de una forma y otra de “barbarie”, la indígena y la federal, tampoco en *La cautiva* permite que la pareja de Brián y María permanezca felizmente unida: aunque ella logre

salvarse de la tribu que la ha capturado y arrastrar heroicamente consigo a su agonizante marido, encarnando así “los valores de la civilización” (Sarlo y Altamirano, p. XXIII), el vasto espacio cobrará la vida de él y luego la de ella, exhausta y también fulminada por la noticia de la muerte de su hijo en el malón. Aunque fuerte y dadora de vida, la esperanza en una patria noble, una vez más, está destinada a perecer mientras al Desierto se oponga otro Desierto, disfrazado de orden e instalado en la ciudad.

El proyecto nacional de Echeverría y su generación, a confesión de parte, es una continuación del ilustrado (OC, pp. 247-249), y en ese sentido ha de observarse que en él las tinieblas de la vida no civilizada reclaman la acción “iluminadora” de las ciudades, es decir, la reducción del espacio a un objeto sin voluntad propia que ha de poseerse y explotarse. Echeverría es elocuente en la “Advertencia” a las *Rimas*, colección poética inaugurada por *La cautiva*; a la acumulación económica se suma la simbólica del arte en un período sintáctico donde el encumbramiento del valor de la propiedad privada burguesa despunta en la obcecada reiteración de posesivos: “El Desierto es nuestro, es nuestro más pingüe patrimonio, y debemos poner nuestro conato en sacar de su seno, no sólo riqueza para nuestro engrandecimiento y bienestar, sino también poesía para nuestro deleite moral y fomento de nuestra literatura nacional” (*Rimas*, pp. 77-78). Si los paradójicamente numerosos pobladores del Desierto en *La cautiva* no están preparados para un mundo económico moderno —“Feliz la maloca ha sido; / [...] / Caballos, potros y yeguas, / Bienes que en su vida errante / Ella más que el oro aprecia” (Echeverría, OC, p. 602)—, el error más grave de Rosas y los suyos es “atizar” su rebeldía con “ofensas”, torpeza estatal que amenaza con destruir logros de la Independencia y sumir en el caos la república recién fundada. Mientras se hace una campaña contra esos errores, ¿cómo simultáneamente han de aprovecharse las “riquezas” poéticas? Tratando de encontrar un vehículo lingüístico que exprese la lucha heroica del sujeto con su objeto, un espacio poblado de “horror”, de “monstruos” y sin forma fija aún, porque no se ha dejado modelar por la razón. Las tensiones de la vida social y política argentina, después de todo, calzaban a la perfección en la “poesía dramática” que en uno de sus escritos de estética Echeverría caracterizaba como representación de “la vida con todos los accidentes, peripecias y contrastes” (p. 464) —y debe concederse al término “drama” la debida flexibilidad, pues en párrafos anteriores del mismo ensayo se advertía, contra la rigidez de las preceptivas neoclásicas, que “el Romanticismo no reconoce forma alguna absoluta [...], es lírico, épico, cómico y trágico a un tiempo, y multiforme, en fin, como un Proteo” (OC, p. 464).

Notable resulta que, aunque el autor estuvo en contacto con la polimetría romántica europea durante su estadía en el exterior, en *Elvira* la emplee sistemáticamente por primera vez. En los poemas previos que han llegado a nosotros los experimentos métricos son tímidos; en la historia de los amores de Lisardo se vuelven osados y, sin duda, “se salen de las vías trilladas por nuestros poetas”, como le anuncia Echeverría a José María Fonseca (OC, p. 591). Ahora bien, hay otras frases de la carta-dedicatoria que merecen atenderse:

envío *Elvira* con todos sus defectos y deformidades, como ha salido de mi imaginación [...]. [No sé] si sólo habré concebido un monstruo” (p. 591). ¿No hay “monstruosidad” abundante también en los aquelarres y delirios de la anécdota? El impulso alegórico revela aquí su mayor complejidad, ya que se diversifica planteando paralelos entre métrica, argumento y horizonte social. En la “Advertencia” a las *Rimas* se hace hincapié todavía en la importancia de la polimetría, que en *La cautiva* se desarrolla para “ajustar sus compases al vario movimiento de los afectos” (citado en Fleming, p. 120). La pasión individual del poema, sin embargo, tiene un principio regulador, el del octosílabo que en él predomina, calcando o preparando el tema nacional: la “forma” sigue concordando con el “fondo”⁵ y ambos con la “vida” argentina, llena de “copleros” que frecuentan los versos de ocho sílabas.

Lo anterior nos lleva a un último punto, que no por ello carece de importancia. Una alegoría reforzada por prácticas formales miméticas acarrea el peligro de que lo que se repudia acabe estetizado. Se trata, en parte, de una “aporía del programa romántico” que exige que “el arte nuevo refleje las costumbres y civilización argentinas y, al mismo tiempo, las funde” (Sarlo y Altamirano, p. XIV); pero, no menos, se trata de un choque entre los lineamientos políticos y los artísticos del Romanticismo que Echeverría no advirtió a cabalidad: la lucha que estimula a los primeros tiene como fin el hallazgo de soluciones y el establecimiento de la felicidad pública; los segundos se alimentan de los grandes conflictos, las grandes pasiones y solo con ellos existen y se conmueven. Cuando Echeverría traslada a su patria las preferencias románticas —entre ellas el arsenal de lo gótico o macabro: danzas sabáticas, satanismo, vampirismo— lo hace con indiscutible fascinación por estas; cuando advertimos que el referente con el que se topan esos artículos de importación en el suelo americano son los enemigos que combate el ideólogo, entramos en un verdadero callejón sin salida, para el cual Leonor Fleming formula una explicación psicológica: “Entre la patria idealizada y la geografía tumultuosa del país hay una contradicción que interioriza el poeta; racional y conscientemente opta por la primera, pero afectiva y subconscientemente elige, o es elegido, por la segunda, la que su subjetividad rescata con más ímpetu y mejores versos” (p. 66). Acaso convenga modificar el terreno de reflexión para encontrar contradicciones dentro del discurso nacionalista, más que entre este y sus circunstancias: sospechoso debería parecernos que tanto *Elvira* como *La cautiva* rezumen cierta necrofilia cuyo foco es la muerte de mujeres asociadas con el ideal colectivo. Edgar Allan Poe aseveraba que “*the death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetic topic in the world*” (p. 19), con lo cual verbalizaba una inclinación general romántica; con todo, como lo ha constatado Elisabeth Bronfen, la interrelación artística de la muerte y lo femenino no se confina a un movimiento estético; la muerte y el cuerpo de la mujer se consideran en la cultura occidental “sitios superlativos de alteridad” y su conjunción robustece la elocuencia de ambas representaciones del “vacío” o la “negatividad”, “reprimiéndose lo que pretende señalarse

5. Me atengo a los términos de “Fondo y forma en las obras de imaginación” (Echeverría, OC, p. 460).

y plasmando lo que se desea esconder” (p. XI). De esa alteridad participa la naturaleza (Bronfen, p. 49), puesto que en el patriarcado “lo ‘masculino’, ‘cultural’, ‘humano’ y ‘mental’ se contraponen y se valoran por sobre lo ‘femenino’, ‘natural’, ‘no humano’ y ‘somático’” (Nielsen, p. 141). En la lista de lo despreciado cabría agregar lo que la generación argentina de 1837 catalogó de “barbarie”: el Desierto, el rosismo, los indígenas⁶; todos ellos son inseparables de lo femenino. Por algo, en las diatribas de Sarmiento, el mal que oprime a la república es “monstruo que nos propone el enigma de la organización política[...], Esfinge Argentino [sic]⁷, mitad mujer por lo cobarde, mitad tigre por lo sanguinario” (p. 39); por algo, en Echeverría, la mujer heroica, más fuerte que el hombre, y María lo es más que Brian, solo parece posible en el mundo sin ley del Desierto, por corto tiempo y contra la voluntad constructiva del hablante poético que, no contento con hacerla morir al final, cuando han pasado los peligros, titula *La cautiva* una historia más bien de valentía ante los captores y fuga exitosa de ellos. La misoginia de Echeverría es asunto tratado por la crítica (Fleming, p. 59). Lo que debe recordarse es que, si se estudia bien el pensamiento del autor y sus códigos retóricos, incorporar personajes de mujeres con el propósito de alegorizar una patria deseada exponía a esta a ser un objeto subyugable; el opositor de los “tiranos” dejaba entrever que, en el fondo, sus planes no diferían demasiado de los puestos en práctica por los “civilizados bárbaros”. En palabras de Laura Demaría:

La generación del 37 justifica en sus textos la aplicación del “despotismo del progreso” como medio para romper con el desierto. Al hacerlo, sin embargo, Sarmiento, Alberdi y Echeverría normalizan la exclusión de todos aquellos que no son iguales a sí mismos . . . usando medios vigorosos de represión: la ley y, a veces, la espada. Estos jueces-liberales sólo son . . . un ejemplo más de los nuevos “caudillos” (p. 70).

La fascinación por los monstruos, no importa lo terribles que sean, se convierte en identificación. De otros textos echeverrianos, incluso en prosa, se han sacado conclusiones similares: en particular en lo que cabe a *El matadero* (1839), “alegoría política” cabal, según Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano (pp. XXIV- XXVII), en que la atracción por lo condenado a duras penas se disimula (Fleming, p. 73).

Gertrudis Gómez de Avellaneda

Para no limitar a Echeverría el análisis y para enriquecerlo con los datos que ofrece un contexto social diferente, podrían confrontarse las contradicciones latentes en la obra del

6. La *Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 37*, de Echeverría, señala que “por pueblo entendemos hoy[,] políticamente hablando, la universalidad de los ciudadanos; porque no todo habitante es ciudadano” (OC, p. 164).

7. “Esfinge” era un sustantivo de género ambiguo en el s. XIX.

argentino con las que se han apuntado en la de Gertrudis Gómez de Avellaneda, al menos en lo que respecta a la intelección de lo nacional (Cruz, p. xvi). Si bien es cierto que testimonios epistolares prueban que las creencias políticas de esta tendían a lo nebuloso o ingenuo (*Poesías y epistolario*, p. 311), tendríamos que reparar, no obstante, en que con el tiempo se afianza en su escritura la mutua dependencia de avatares incluso íntimos y una manera particular de construir imágenes de la que llamó “ardiente patria”. Aunque conscientemente, como cabe esperar de un sujeto colonial favorecido, la poeta se esmere en cultivar una identidad hispánica conciliadora de lo europeo y lo antillano, un desplazamiento de preferencias hacia lo segundo irá definiéndose en sus composiciones —para lo cual, por otra parte, no se necesita la voluntad de quien escribe, si seguimos la opinión de Louis Althusser (pp. 271-272)—. El proceso acaso podría entenderse a la luz de acontecimientos biográficos —recurso del que la crítica de Gómez de Avellaneda ha abusado—, pero, a mi ver, se vincula, sobre todo, a la difícil encrucijada de iniciativa personal, condición sexual y el peculiar funcionamiento de los aparatos culturales del imperio español. Cuba, mujer e individuo creador acaban estableciendo correspondencias alegóricas.

Un repaso general permite delinear códigos de expresión que dotan a lo cubano de atributos geográficos que han de persistir en Gómez de Avellaneda desde el primer volumen de su *Poesía* (1841) hasta la edición en vida de sus *Obras literarias* (1869-71). El soneto “Al partir”, con que se abría la compilación de 1841, se mantiene hasta los últimos días de la autora en esa posición emblemática:

¡Perla del mar! ¡Estrella de Occidente!
¡Hermosa Cuba! Tu brillante cielo
La noche cubre con su opaco velo,
Como cubre el dolor mi triste frente.

¡Voy a partir!... La chusma diligente,
Para arrancarme del nativo suelo
Las velas iza, y pronta a su desvelo
La brisa acude de tu zona ardiente.

¡Adiós, patria feliz, edén querido!
¡Doquier que el hado en su furor me impela,
Tu dulce nombre halagará mi oído!

¡Adiós!... ¡Ya cruje la turgente vela...
El ancla se alza... el buque, estremecido,
Las olas corta y silencioso vuela!
(*Obras literarias*, vol. 1, p. 1).

El perfil tropical del lugar de absoluto origen, “edén”, aunque expresado con una topología que transita entre el *locus amœnus* clásico y un sentimentalismo usual desde el

rococó (Polt, p. 28), se abre a una preferencia característica de la poeta — como tendremos ocasión de apreciar —: la asociación de desarraigo y silencio o carencia de lenguaje. Tal es el sentido de las reticencias que en el soneto genera la noción de “partir”, al menos en la versión que la autora consideró definitiva. La ausencia del trópico, en otras oportunidades, se adueña del paisaje europeo, inseparable de la oscuridad y el frío; buen ejemplo de lo último lo constituye “Al sol, en un día de diciembre”:

Reina en el cielo ¡Sol! reina, e inflama
 Con tu almo fuego mi cansado pecho:
 Sin luz, sin brío, comprimido, estrecho,
 Un rayo anhela de tu ardiente llama.

A tu influjo feliz brote la grama;
 El hielo caiga a tu fulgor deshecho:
 ¡Sal, del invierno rígido a despecho,
 Rey de la esfera, sal; mi voz te llama!

De los dichosos campos do mi cuna
 Recibió de tus rayos el tesoro,
 Me aleja para siempre la fortuna:

Bajo otro cielo, en otra tierra lloro,
 Donde la niebla abrumame importuna...
 ¡Sal rompiéndola, Sol; que yo te imploro!
 (OL, vol. 1, p. 64).

Ese sistema de representación de lo cubano cuenta con esporádicas síntesis o umbrales, como los sugeridos por la composición “A un cocuyo”, en la cual la luminosidad “de nuestra virgen patria” se miniaturiza en un insecto que sirve a la actividad creadora para alegorizarse a sí misma, coordinada tal iniciativa con una estrofa como la copla, asociable tanto a lo menor como a lo criollo:

¡Oh, pues, lucero o silfo,
 Ánima o genio, lanza
 Más vívidos destellos
 Mientras mi voz te canta!

Los sones de mi lira,
 Las chispas de tu llama,
 Confúndanse y circulen
 Por montes y sabanas... (OL, vol.1, p. 343).

Otro tanto podría decirse de la “Serenata de Cuba” con un empleo idéntico del cocuyo, solo que aquí las alegorías se hacen menos sutiles con un diálogo entre la “poeta” y diversas personificaciones, entre ellas, “Cuba”, la “Noche”, el “Rocío” y los mismos insectos (OL, vol. 1, pp. 361-5).

Ahora bien, el conflicto Europa-América que dicho código únicamente insinúa suele organizarse en la poesía de Gómez de Avellaneda con insistencia y de modo más evidente por intermedio de la anécdota amorosa. En la versión de 1841 del poema “A Él...”, la brusca heterogeneidad métrica captura la inestabilidad emocional de un personaje femenino que vacila entre considerar al amante como “ángel” u “hombre”, “dios” o “Luzbel”, “mi mal” o “mi bien”, con sucesión de quintillas —en que las rimas cambian continuamente de posición: *ababa, cdccd, effef...*—, serventesios dodecasilábicos, redondillas con un patrón no usual de rima —*xaab, xccb, xddb...*— y coplas. Las versiones posteriores del mismo poema refrenan los altibajos emocionales de la hablante haciendo menos variado el repertorio métrico, que se limita a quintillas y serventesios. Pero la escisión de la versión original adquiere nuevas dimensiones si se presta atención al hecho de que el nudo dramático se localiza en el contraste entre las “visiones” adolescentes que la protagonista ha tenido de un “Él” ideal y las materializaciones amenazadoras del amor en el aquí y ahora de la enunciación: las primeras, ocurren en un “allá”, “campo” amable, “Al sol que en el cielo de Cuba destella”, mientras que las segundas están caracterizadas solo por la distancia con respecto a ese origen. Una vez que se completa la caracterización de las cualidades paradójicas de la pasión, “mil veces el hombre arrastrado / Por fuerza enemiga, su mal anheló”, también se observa un comercio entre lo cubano, hasta ahora bucólico, y la malignidad del amor comprobada en el presente no cubano de la hablante:

Y es fama que allá en los bosques
Que adornan mi patria ardiente,
Nace y crece una serpiente
De prodigioso poder,

Que exhala en torno su aliento
Y la ardilla palpitante,
Fascinada, delirante,
corre... ¡y corre a perecer!
[...]

¡Pobres nubes! ¡pobres hojas
Que no saben dónde van!...
Pero siguen el camino
Que les traza el huracán (*Poesías*, p.54).

La experiencia negativa en *el lugar que no es Cuba* acaba contaminando a la colonia lejana y la arrastra a rendir su naturaleza a la imaginación de lo fatal. Ese esbozo de un vínculo entre vida personal y política se realza en las versiones posteriores del texto, que echan mano de *imágenes* históricas y aclaran que los polos espaciales de la enunciación corresponden a Cuba (allá) y España (acá):

Por ti fue mi dulce suspiro primero;
Por ti mi constante, secreto anhelar...
Y en balde el destino — mostrándose fiero —
Tendió entre nosotros las olas del mar.

Buscando aquel mundo que en sueños veía,
Surcólas un tiempo valiente Colón...
Por ti — sueño y mundo del ánimo mía —
También yo he surcado su inmensa extensión
(OL, vol.1, p. 58).

Un texto de madurez, de los más memorables de la autora, sincroniza todos los recursos alegóricos hasta aquí discutidos. “La noche de insomnio y el alba”, de hecho, se ha convertido —junto a “Los duendes”, la versión libre que hizo Andrés Bello de *Les djinns* de Víctor Hugo— en un modelo en lengua española de escala métrica ascendente, yendo paulatinamente de bisílabos a hexadecasílabos (Carilla, vol. 1, pp. 242-5). Lo fundamental, sin embargo, es que nada gratuito hay en el experimento formal porque resulta indispensable para la comprensión de una intraalegoría: la ampliación progresiva obedece a la obtención y apropiación de un espacio creador por parte de la hablante. Lejos de agotarse en un metadiscurso, los dominios expresivos se expanden aún más cuando un relato nacionalista se inmiscuye. La expansión del decir solo es posible con la intervención iluminadora de la patria, a través de sus signos poéticos. La primera persona que, al principio, asfixiada, agobiada por la tristeza de la noche, se queja de una claustrofobia metafísica —“Y en torno circulan / [...] / Fantasmas que miro / Brotar y crecer” — y añora la libertad:

¡Dadme aire! ¡Necesito
De espacio inmensurable,
Do del insomnio al grito
Se alce el silencio y hable!
Lanzadme presto fuera
de angostos aposentos...
¡Quiero medir la esfera!
¡Quiero aspirar los vientos!⁸
(OL, vol. 1, p. 170),

al rebasar los decasílabos encuentra la luz, sensaciones de felicidad e, indesligables de ambas, un molde verbal y a la vez nacional para el júbilo. Esto, gracias a la aparición del sol que, como hemos visto, está rígidamente codificado en esta poesía como atributo de Cuba:

8. Todos los versos de este poema están centrados en el original.

Mas ¡qué siento!... ¡Balsámico ambiente
 Se derrama de pronto!... El capuz
 De la noche rasgando, en Oriente
 Se abre paso triunfante la luz.
 ¡Es el alba! Se alejan las sombras,
 Y con nubes de azul y arrebol
 Se matizan etéreas alfombras,
 Donde el trono se asiente del sol.
 [...]
 ¡Ay! de la ardiente zona do tienes almo asiento
 Tus rayos a mi cuna lanzaste abrasador...
 ¡Por eso en ígneas alas remonto el pensamiento,
 Y arde en mi pecho llamas de inextinguible amor!
 [...]
 ¡Y encendida mi mente inspirada, con férvido acento
 — Al compás de la lira sonora — tus digno loores
 Lanzará, fatigando las alas del rápido viento,
 A do quiera que lleguen triunfantes tus sacros fulgores
 (OL, vol. 1, pp. 170-2).

En el cultivo del ensayo, Gómez de Avellaneda finalmente dará un giro explícito y “político”, en el sentido amplio de la palabra, a las pugnas que habitan su poesía. La razón será su intento en 1853 de incorporarse a la Real Academia Española de la Lengua, frustrado por su sexo. “La mujer considerada particularmente en su capacidad científica, artística y literaria”, último de una serie de cuatro artículos publicados en 1860, capta la perseverante indignación de la escritora, que habla de “esas ilustres corporaciones de gentes de letras, cuyo primero y más importante título es el de *tener barbas*” y que ven a la mujer “con cierta ojeriza” (OL, vol. 5, p. 303). Pese a que se trata de un escrito de alguien casado con un funcionario colonial —el coronel Domingo Verdugo y Massieu, que se desempeñó como Teniente Gobernador en Cuba—, en el contexto de declarada batalla contra “academias barbudas” (vol. 5, p. 303), el encono se hace tan extremo que la cuestión nacional, siquiera oblicuamente, asoma. Tras repasar casos de mujeres que han demostrado en Europa su valor como escritoras, se recordará la situación transatlántica:

La América —ese mundo tan nuevo en que he nacido—, la América misma llovería sobre nosotras multitud de nombres de distinguidas hembras que sostienen en ella el movimiento intelectual amenazado de sofocación, en unas partes, por la preponderancia de los intereses materiales y, en otras, por las disensiones civiles.

Y ¿cómo no ser así cuando al descubrir Colón una parte de esas regiones vírgenes pudo notar con asombro que la naciente civilización de aquel pueblo y el genio de su poesía estaban encarnados en el hermoso cuerpo de una mujer? Anacaona era la sibila inspirada de una de nuestras ricas islas tropicales. A su voz —resonando entre las armonías de los bosques— se suavizaron las costumbres de aquellas tribus bárbaras (OL, vol. 5, pp. 304-305).

No se pierda de vista que el “yo”, no abundante en el ensayo, y la *imago* de Anacaona aparecen a muy poca distancia, lo que sugiere analogías entre las dos mujeres, antillanas y

“artistas”. Además, no ha de soslayarse la atribución de cualidades femeninas al continente americano, “virgen” descubierta por un europeo. En todo caso, no está de más que se enmarquen las consideraciones previas en lo que culturalmente supone la mención de Anacaona: la cacica, como pocos lectores antillanos ignoran, tuvo un final trágico, ahorcada por el gobernador español Nicolás de Ovando, luego de haber recibido a los conquistadores “cantando sus cantares y haciendo sus bailes, cosa mucho alegre y agradable para ver”, como explica Bartolomé de las Casas (vol. 1, p. 436). No sería desacertado intuir en las palabras de Gómez de Avellaneda una comparación de la violencia que le infligió una institución “barbuda” peninsular debido a su sexo —especie de violación moral— y la violencia sufrida por el “hermoso cuerpo” de América durante la Conquista. En el espacio somático las referencialidades mutuas de historia y geografía se entrecruzan.

Espirales del nacionalismo literario

Si se consideran los ideales románticos de originalidad e innovación en conflicto con los hábitos de la *imitatio* (Echeverría, OC, pp. 469-75), las relecturas anteriores no solo sugieren que una de las áreas en las que se comprueban las particularidades de la corriente en Hispanoamérica fue su incapacidad de romper con la tradición alegórica que, en manos de los neoclásicos, se naturalizó y fijó en el campo literario delimitado durante la Guerra de Independencia, de 1810 a 1824. Ello bastaría para explicar de manera más lúcida que hasta ahora las diferencias tantas veces destacadas entre el Romanticismo hispanoamericano y el germánico o británico. Echeverría y Gómez de Avellaneda, desde ese punto de vista, están estéticamente menos cerca de Goethe o Coleridge que de Luzán, Olmedo o Bello. Esa “incapacidad”, no obstante, se vuelve comprensible en la lógica de un campo cultural signado por los desafíos de una vida pública en que el letrado se sentía llamado a reproducir o continuar los esfuerzos edificantes de los fundadores de patrias. Renunciar a las alegorías habría implicado renunciar a canales preestablecidos de acumular legitimidad y poder simbólico.

Las reflexiones previas apuntan adicionalmente a la percepción de patrones circulares en la lógica de dicho campo. Cuando Frantz Fanon se refería a etapas por las que atraviesa el intelectual colonial en la constitución de una “cultura nacional” (pp. 219-23), parecía estar dando por sentada la linealidad del fenómeno que intentaba describir. El conocimiento de la historia literaria iberoamericana le habría permitido descubrir que tal “evolución”, si en efecto pudiera llamarse así, no es ajena a francas regresiones o al movimiento en espiral, y de allí la larga vida que las prácticas alegóricas parecen tener en Hispanoamérica y Brasil, como lo indica la caudalosa genealogía, prolongada en el siglo XX, que ofrece Sommer.

Las fases fanonianas, recordémoslo, son tres: la primera, una demostración por parte del intelectual nativo de la asimilación total de la cultura del conquistador; la segunda, un intento de reconstruir, luego de eventos que perturben esa asimilación, una identidad propia mediante una “literatura de antes de la batalla”, llena de disgusto, pero también de “humor y alegoría”, vistazos al pasado colectivo legendario y al personal en “los días perdidos de la infancia” (p. 222); por último, la tercera fase consiste en una participación activa en el proceso físico de emancipación (p. 223). El breve vistazo que hemos dado al siglo XIX hispanoamericano depara un cuadro mucho más complicado, en el que la relación de escritor y poder no encaja en un progreso compacto y cuyos desplazamientos se producen en distintas direcciones, sobre todo por la nada homogénea configuración sociocultural de un territorio extenso e intensamente fragmentado desde diversos puntos de vista. Si, antes de 1830, Bello, Olmedo o Bolívar ilustran adecuadamente la fase tercera de Fanon, hacia la mitad del siglo Gómez de Avellaneda fluctúa entre la primera y la segunda fase (con literales idealizaciones de la infancia), y para Echeverría y sus compañeros de generación habría que inventar una nueva nomenclatura, puesto que hacen más que prolongar el ideario independentista previo a 1830: definen dentro del país ya políticamente autónomo una alteridad a la cual colonizar y dominar, asumiendo, con ello, los atributos del antiguo conquistador replanteados en circunstancias distintas. Esa cuarta etapa, de inversión relativa de los papeles, entraña una actualización del pasado que habría que añadir al esquema de Fanon si se desea un entendimiento no lineal de la historia. Después de todo, las modernizaciones decimonónicas de la sociedad hispanoamericanas tuvieron como objetivo preparar el ingreso de la región en el mercado económico internacional a costa de convertir excolonias en neocolonias o, como prefiere denominarlas Ernest Mandel, “semicolonias” (p. 343).

Referencias

- Althusser, Louis. “A Letter on Art in Reply to André Daspré.” *Marxist Literary Theory*, edición de T. Eagleton y D. Milne, Londres, Blackwell, 1996, pp. 269-74.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: 1983-91*. Londres, Verso, 1996.
- Bello, Andrés. “Discurso pronunciado en la instalación de la Universidad de Chile.” *Estética hispanoamericana del siglo XIX*, edición de Miguel Gomes, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2002, pp. 24-38.
- . *Obras completas*. Caracas, Ministerio de Educación, 1952-1981. 26 vols.
- Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. Traducción de J. Osborne, Londres, Verso, 1985.

- Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production*. Traducción de R. Johnson, New York, Columbia University Press, 1993.
- . *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. 1992. Traducción de S. Emanuel, Stanford, Stanford University Press, 1996.
- Bronfen, Elizabeth. *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. New York, Routledge, 1992.
- Carilla, Emilio. *El romanticismo en la América Hispánica*. Madrid, Gredos, 1967. 2 vols.
- Casas, Bartolomé de las. *Historia de las Indias*. Edición de André Saint-Lu, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1986. 3 vols.
- Coleridge, Samuel T. *Lay Sermons*. Edición de Derwent Coleridge, Londres, Edward Moxon, 1852.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. Traducción de M. Frenk Alatorre y A. Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1981. 2 vols.
- Cruz, Mary. "Aproximación biográfico-crítica." Gómez de Avellaneda, *Obra selecta*, pp. IX-XXIV.
- De Man, Paul. *Aesthetic Ideology*. Edición de A. Warminski, University of Minnesota Press, 1996.
- . *Allegories of Reading*. Yale University Press, 1979.
- . *Blindness and Insight*. 1971. University of Minnesota Press, 1983.
- Demaría, Laura. "La generación argentina de 1837: Constructores, jueces y... 'caudillos'." *Hispanófila*, núm. 134, 2002, pp. 63-74.
- Echeverría, Esteban. *El matadero / La cautiva*. Madrid, Cátedra, 1990.
- . *Obras completas*. Compilación de Juan María Gutiérrez, Buenos Aires, Antonio Zamora, 1951.
- . *Obras escogidas*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991.
- . *Rimas*. Edición de Antonio Lorente Medina, Madrid, Editora Nacional, 1984.
- Eco, Umberto. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Indiana University Press, 1984.
- Fanon, Franz. *The Wretched of the Earth*. Traducción de C. Farrington, New York, Grove Press, 1963.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín. "Los paseos de la experiencia." *Noches tristes y día alegre*, introducción de A. Yáñez, México, Unión Distribuidora de Ediciones, 1943, pp. 175-185.
- Fleming, Leonor. Introducción. Echeverría, *El matadero / La cautiva*, pp. 9-88.

- Fletcher, Angus. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. 1964. Ithaca, Cornell University Press, 1995.
- Fowler, Alastair. *Kinds of Literature*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1982.
- Frye, Northrop. "Allegory." *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, edición de Alex Preminger, Princeton University Press, 1974.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Maxims and Reflections*. Edición de Peter Hutchinson, traducción de Elisabeth Shop, Londres, Penguin, 1998.
- Gomes, Miguel. "Poder, alegoría y nación en el Neoclasicismo hispanoamericano." *Hispanic Review*, núm. 73.1, 2005, pp. 41-63.
- , editor. *Estética hispanoamericana del siglo XIX*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2002.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Obras literarias*. Madrid, M. Rivadeneyra, 1869-1871. 5 vols.
- . *Obra selecta*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1990.
- . *Poesías*. Madrid, 1841.
- . *Poesías y epistolario de amor y de amistad*. Edición de E. Catena, Madrid, Castalia, 1989.
- Gutiérrez, Juan María. *América poética: Colección escogida [sic] de composiciones en verso escritas por americanos en el presente siglo*. Valparaíso, Imprenta del Mercurio, 1846.
- Hegel, G. W. F. *The Philosophy of Art*. Traducción de F.P.B. Osmaston, Londres, G. Bell, 1920. 4 vols.
- Joubin Colombres, Eduardo. "La vocación poética de Echeverría." *Echeverría, Obras completas*, pp. 557-85.
- Lastra, Pedro. *Relecturas hispanoamericanas*. Santiago (Chile), Editorial Universitaria, 1987.
- Lausberg, Heinrich. *Elementos de retórica literaria*. Traducción de M. Marín Casero, Madrid, Gredos, 1975.
- López, Vicente Fidel. *Bellas letras*. Santiago (Chile), Imprenta del Siglo, 1845.
- Luzán, Ignacio de. *La poética (ediciones de 1737 y 1789)*. Madrid, Cátedra, 1974.
- Mandel, Ernest. *Late Capitalism*. Traducción de J. De Bres, Londres, Verso, 1987.
- Nielsen, Dorothy. "Ecology, Feminism, and Postmodern Lyric Subjects." *New Definitions of Lyric: Theory, Technology and Culture*, edición de Mark Jeffreys, New York, Garland, 1998, pp. 127-49.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona (España), Seix Barral, 1989.
- Poe, Edgar Allan. "Philosophy of Composition." *Essays and Reviews*. New York, Literary Classics of the United States, 1984, pp.

Polt, John. Introducción crítica. *Poesía del siglo XVIII*. Madrid, Castalia, 1975, pp. 13-39.

Quilligan, Maureen. *The Language of Allegory*. Cornell University Press, 1992.

Sarlo, Beatriz, y Carlos Altamirano. Prólogo. Echeverría, *Obras escogidas*, pp. IX-XLVII.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo*. Edición de C. Yahni, Madrid, Cátedra, 1990.

Sebold, Russell P. *El rapto de la mente: Poética y poesía dieciochescas*. Madrid, Prensa Española, 1970.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions*. University of California Press, 1993.

Tambling, Jeremy. *Allegory*. London, Routledge, 2010.

Teskey, Gordon. *Allegory and Violence*. Cornell University Press, 1999.

Van Dyke, Carolynn. *The Fiction of Truth: Structures of Meaning in Narrative and Dramatic Allegory*. Cornell University Press, 1985.