

La crítica editada. Juan María Gutiérrez y la América poética

por *Hernán Pas*
(*Universidad Nacional de La Plata*)

RESUMEN

La aparición de la América poética —primera colección de poesía hispanoamericana— entre febrero de 1846 y junio de 1847, constituyó un evento singular para la cultura letrada latinoamericana. En efecto, la antología configuró por primera vez un mapa americanista de la poesía en lengua hispana, encumbrándose como patrimonio cultural y capital simbólico diferenciado de la cultura española. A su vez, la antología marcó un hito en la producción crítica e historiográfica de Juan María Gutiérrez. Las lecturas de la América poética, en general, estuvieron orientadas a indagar en su capacidad representativa. Este trabajo, en cambio, propone una lectura centrada en la figura de redactor (figura autoral, aunque diferida), y una revisión de las prácticas de edición a partir de las anotaciones manuscritas que realizó Gutiérrez al volumen original, que hoy se conserva en la Biblioteca del Congreso de la Nación.

Palabras clave: Juan María Gutiérrez - América poética - crítica y poesía - edición y redacción - siglo XIX

ABSTRACT

The publication of the América poética —the first collection of Spanish-American poetry— between February 1846 and June 1847, constituted a singular event for the lettered Latin-American culture. For the first time indeed, the anthology configured an Americanist map of the poetry in Spanish, being elevated to cultural heritage and symbolic capital distinct from Spanish culture. At the same time, the anthology was a key event in Juan María Gutiérrez's critical and historiographical production. Readings of the América poética have in general been oriented to the exploration of its representative capacity. This paper, on the contrary, proposes a reading centered on the figure of the editor (an authorial — though differed— figure) and a revision of the editing practices involved by looking at the manuscript notes that Gutiérrez made on the original volume, preserved today in the Library of the National Congress in Argentina.

Keywords: Juan María Gutiérrez - América poética - criticism and poetry - edition - XIXth Century

Entre nosotros casi toda la literatura destinada a vivir más allá del día, está limitada a la poesía: en ella está nuestra historia, en ella nuestras costumbres, en ella nuestras creencias, ideas y esperanzas [...] De modo que quien posea una colección de poetas americanos, tendrá casi todo lo que en materia de letras puede la América reclamar como propiedad suya.

Florencio Varela¹

El célebre redactor de *El Comercio del Plata* supo enunciar, como muestra el epígrafe, lo que toda compilación poética parecía destinada a efectuar de manera privilegiada en aquellos años: la formación de un repertorio legítimo de la literatura nacional o, como también se decía, americana. Preferencias genéricas mediante, tal creencia romántica secundó sin dudas uno de los proyectos americanistas de más trascendencia para el universo letrado de la época, esto es, la compilación que con el nombre *América poética* editó Juan María Gutiérrez a mediados de siglo. Como otras antologías previas, la de Gutiérrez también aspiró a construir un capital

¹ *El Comercio del Plata*, Montevideo, "Literatura americana", N° 31, 4 de noviembre de 1845.



simbólico diferenciado de la cultura literaria peninsular, pero con el agregado de ofrecer un panorama no ya regional, sino continental. La inclusión de esas palabras de Varela en la segunda edición de la antología, veinte años después, actúa como un reconocimiento de esa creencia.²

Sin embargo, existe una diferencia entre los primeros parnasos aparecidos en Sudamérica, como *La Lira Argentina* (1824) o *El Parnaso Oriental* (1835), y aquellas compilaciones que surgieron a partir de la *América poética* (1846) de Juan María Gutiérrez. Entre otros aspectos, tal diferencia se manifiesta en los criterios de selección. Mientras que los primeros parnasos buscaban incluir la “totalidad” de las poesías publicadas bajo el impulso independentista,³ la *América poética* instauró el género antología con parámetros típicamente modernos, entre los cuales debe destacarse la mediación del juicio crítico como fundamento del recorte propuesto. No por azar un programa como el de Marcelino Menéndez y Pelayo, tendiente a desautorizar las más acendradas ideologías del americanismo literario, desmenuzaba desde el inicio de su propia antología (1893-1895) los argumentos a favor de “las raíces históricas profundas de las letras americanas” (Myers 2003: 21) que Gutiérrez se había obstinado en demostrar, justamente, a partir de aquel volumen.

Las pocas lecturas dedicadas a la *América poética* acuerdan, con diferentes matices, en conceder a la antología de Gutiérrez la primacía de una configuración global de la lírica americana (Auza 1992), en la que se verifica la congruencia entre proyecto literario y proyecto político (Campra 1987), pero confinan la zona crítica de la compilación a su traza macrofigurativa, la de un repertorio patriótico o americano. Recientemente, Álvaro Fernández Bravo ha dado un paso más, leyendo la antología no sólo como un testimonio dirigido a construir un patrimonio cultural, sino también como una intervención en el campo de las letras, atribuyendo a la obra de Gutiérrez un “afán de evaluación que se aparta de una escritura meramente constativa” (2005: 89 y 93). Mi intención es examinar ese afán evaluativo señalado por Fernández Bravo y revisar la figura de “editor” a partir de las anotaciones manuscritas que el propio Gutiérrez realizó al volumen original, atendiendo al mismo tiempo a la contingencia histórica de su producción, en buena medida modulada por su inserción pública en el campo cultural chileno de los años 40. Una lectura de estirpe genética de las anotaciones manuscritas que fue agregando al tomo que conservó en su biblioteca privada —anotaciones que reponen el trabajo crítico e historiográfico así como también iluminan el sentido de muchas correcciones que de otro modo permanecería vedado—, permite reconstruir parcialmente el entramado de intereses que apuntalaron su empresa y bosquejar nuevas hipótesis para leer no sólo la *América poética* sino también la labor crítica de su compilador y editor.

Juan María Gutiérrez, editor y redactor

La antología de Gutiérrez comenzó a publicarse en febrero de 1846 en forma de fascículos de 48 páginas, enviados a los suscriptores a medida que se iban publicando.⁴ La última de las entregas —los fascículos llevaban paginación corrida y estaban ordenados alfabéticamente— apareció en junio del año siguiente. El resultado final es un volumen de más de 800 páginas que reúne a 53 autores de distintos países hispanoamericanos y acumula 455 poemas en total, lo que indujo a Menéndez y Pelayo a decir que la compilación resultaba demasiado voluminosa para lo que era la poesía americana en esos años (1895, IV: CLXXXI). Más allá de la ironía —que recuerda la de Borges sobre la empresa historiográfica de Ricardo Rojas—, el comentario nos sirve para introducir algunos aspectos centrales que hacen a la

² La segunda edición fue realizada en Buenos Aires en 1866. Ver bibliografía.

³ El sentido ideológico e imaginario de esa “totalidad” —y de ahí las comillas— ha sido bien explicado por Achugar (1998: 39-77).

⁴ El único ejemplar de la antología, perteneciente a su autor, se conserva en la Biblioteca del Congreso: *América poética. Colección escogida de composiciones en verso escritas por americanos en el presente siglo*. Parte lírica. Valparaíso, Imprenta del Mercurio, Calle de la Aduana, 1846. Cito siempre de esta edición.

confección de la antología. En principio, ¿de qué modo logró Gutiérrez un acopio de material tan voluminoso?, ¿qué tipo de intermediaciones y aun criterios culminaron en esa selección? En segundo lugar, ¿qué significado debe atribuirse a la tarea —práctica e intelectual— de *compilador y editor*? Y, por último, ¿hasta qué punto esas intermediaciones reponen la pregnancia del contexto de producción?

Antes de intentar responder a estas preguntas, conviene recordar que Gutiérrez llegó a Valparaíso pocos días después de que Sarmiento comenzara a publicar su *Facundo* en el folletín de *El Progreso*, esto es, el 6 de mayo de 1845. A principios de septiembre de ese mismo año, dio a conocer el prospecto de su futura publicación. De modo que a los cinco meses de su llegada a Chile, Gutiérrez ya anticipaba la publicación de su antología y a menos de un año publicaba la primera de sus entregas. Puede colegirse que la idea de publicar una colección de poesías era ciertamente previa a su desembarco en tierras chilenas. Podría incluso pensarse que fue un proyecto derivado del fallido intento de publicar una colección de poetas rioplatenses en Montevideo, proyecto conjunto en el cual Gutiérrez también había participado y que terminó finalmente por frustrarse.⁵

La asociación con el librero y editor español Santos Tornero, conocido por su imprenta del Mercurio, que publicaba en Valparaíso el periódico del mismo nombre y en el cual varios argentinos habían participado como redactores, seguramente zanjó el problema de la financiación y otorgó impulso cierto a la empresa. Por su parte, el epistolario de Gutiérrez muestra la colaboración entusiasta y variada con la que contó el crítico argentino para ir reuniendo el material de su antología. Gutiérrez recibió el apoyo de varios letrados, y aun de los propios poetas seleccionados, quienes contribuyeron con información biográfica, envió de poemas, periódicos, sugerencias y difusión por la prensa. Entre las firmas que más se destacan, pueden mencionarse los nombres de Juan García del Río, Andrés Bello, Juan Godoy, Félix Frías, Vicente F. López, José Ignacio Piedrahita, Salvador Sanfuentes y José Ramón Muñoz.⁶

Sin embargo, el afán coleccionista de Gutiérrez padeció el mismo flagelo que dejó consignado en el prólogo de su antología: la “falta [de] una copia de datos suficientemente metodizados” (1846: V). En efecto, salvo en los casos cercanos de poetas rioplatenses y chilenos (y tal vez de los más conocidos continentalmente como Olmedo, Bello, Heredia y F. Madrid) la información que manejó Gutiérrez dependió de ese intercambio o de las publicaciones periódicas por él reunidas y, la mayoría de las veces, tanto los poemas como los comentarios que acompañan a cada poeta provinieron de esas mismas fuentes. De este modo, la colección es realmente despareja. Mientras que los comentarios biográficos de Echeverría o Heredia, por ejemplo, ocupan varios párrafos, hay poetas que apenas superan una línea. Lo mismo puede decirse de la cantidad de poemas seleccionados de cada autor.⁷

Néstor Auza señaló oportunamente que uno de los primeros aspectos que ofrece la *América poética* a la investigación consiste en dilucidar la paternidad de la obra, cuestión que la misma antología ensombrece (1992: 141). En efecto, el hecho de que la portada lleve impresas las iniciales S. T. (Santos Tornero) y de que prospecto e introducción se presenten bajo la

⁵ La colección iba a titularse *Poetas del Río de la Plata*, y había comenzado a realizarse en Montevideo en 1842 bajo la dirección de dos argentinos y dos uruguayos: José Rivera Indarte, Juan María Gutiérrez, Teodoro Miguel Vilardebó y Andrés Lamas, respectivamente. La obra, que iba a incluir retratos y datos biográficos de cada autor y editarse en París, finalmente no se publicó.

⁶ Susana Zanetti ha ensayado una lectura ficcional de la correspondencia de Gutiérrez de aquellos años que intenta mostrar algunas de las dificultades que afrontó el coleccionista al editar su antología (2002: 249-263).

⁷ Por ejemplo, de Alejandro Arango, compulsará sólo estos datos: “La siguiente composición está tomada de la página 100 del “Apuntador”, periódico literario, publicado en México, durante el año de 1841. Sólo sabemos de su autor, que es muy joven y nacido en la República Mexicana” (Gutiérrez 1846: 1). Otro ejemplo: “El Sr. García Goyena es hijo de Centro-América. Solo conocemos de él la colección completa de sus fábulas, publicadas en París el año 1836 por el librero Rosa” (ídem: 249).

rúbrica “Los Editores”, no puede menos que alentar la incógnita.⁸ ¿Por qué, en definitiva, Gutiérrez no coloca su nombre en la antología?⁹ Una carta enviada por el antólogo a Echeverría parece sugerir la respuesta silenciada. El pasaje que nos interesa dice así:

Yo trabajo mucho; vivo sobre las aguas del Pacífico, un buque que fue de guerra; tengo la dirección de un colegio de guardias-marinas [...] Para amenizar esta ocupación sigo mi Colección de poesías y hago otras muchas obrillas para la imprenta, ocultando mi nombre hasta de los cajistas; para vivir feliz en el destierro es preciso pasarlo *ignorado*; si V. sale de Montevideo para alguna otra República sírvale esto de regla: cuanto mayor sea su mérito, más le morderán y le envenenarán la existencia (Gutiérrez 1981: 77).

La justificación del anonimato en este fragmento parece ser elocuente. Y aunque Gutiérrez se refiere a las “obrillas” ocasionales que da a la imprenta chilena, puede muy bien pensarse que ese mismo motivo haya influido en su decisión de presentar su antología como una obra de dos editores (máxime si las iniciales de la portada no eran otras que las del conocido y respetado editor del Mercurio). Es preciso, en este sentido, prestar atención a lo que escribió Gutiérrez en el prospecto que publicó en los periódicos de la época:¹⁰

Para la elección de las piezas que la componen nos hemos cerrado a toda parcialidad, y tomado como a guías que no pueden extraviar, el amor discreto por el nombre americano y los consejos inmutables del buen gusto. Hemos preferido aquellas composiciones que tienen relación, por el asunto o por el colorido, con el genio, la índole y la naturaleza de nuestro continente, desechando las inspiraciones de la pasión en las luchas civiles, y ahorrando, en lo posible, las exageraciones del entusiasmo en los himnos del triunfo nacional. (1846: V)

Como bien sugirió Fernández Bravo, la preferencia por composiciones relacionadas “con el genio, la índole y la naturaleza de nuestro continente” sobre aquellas de corte político o cívico del momento independentista puede revelar una operación de “sutura” que apuntaría a cohesionar el patrimonio cultural americano, homogeneizándolo y colectivizándolo en desmedro de las disputas y tensiones que emergieron con el proceso revolucionario. Pero también es cierto que esa operación replica en gran medida la ideología paisajística del Bello de las *Silvas*.¹¹ El coleccionista se esfuerza por demostrar —como ha insistido la crítica sobre este tipo de parnasos o antologías— “que a más de aquella armonía que proviene de la comunidad de religión y de idioma, existe entre las Repúblicas Americanas, la armonía del pensamiento” (1846: V). Ahora bien, que la armonía del pensamiento suponga, como muestra la cita, una misma armonía en religión (católica) y en idioma (castellano), antes que corroborar el ímpetu rupturista con el legado español, del que se nutre la trayectoria literaria de Gutiérrez por lo menos desde su lectura en el Salón de Marcos Sastre, parece más bien indicar una sutil estrategia de intervención pública según la cual la *América poética* se presentaría como una actualización del programa bellista, incorporando ahora los nuevos poetas surgidos de entre las

⁸ Existe, por supuesto, una dimensión contextual en el anonimato elegido por Gutiérrez. Sin embargo, el “anónimo” sigue planteando un problema a la crítica: ¿qué función podía cumplir, cuáles eran las condiciones o determinaciones de su uso? ¿Se trataba de una estrategia comunicacional, publicitaria, autoral?

⁹ La pregunta la formuló expresamente Florencio Varela: “El libro que V. publica será un hermoso monumento americano, ¿por qué no ha puesto V. al frente su nombre de editor? Nada hallo justificada esa reserva” (1981: 54).

¹⁰ Cabe recordar que al prospecto publicado originalmente en la prensa Gutiérrez le anexó una serie de párrafos al editarse la primera entrega del volumen. Sobre estos párrafos añadidos vuelvo más adelante.

¹¹ Una buena lectura de esa ideología en Miranda (1992: 153-167).

musas románticas, sobre todo aquellos dedicados a la poesía paisajística o descriptiva (sobre este punto volveré al final del trabajo).

En una carta enviada desde Santiago, Alberdi le hace una serie de comentarios que revelan el éxito de esa estrategia, y ofrece algunos elementos que ayudan a entender la opción del anonimato declarada —y recomendada— por el propio Gutiérrez en la eskuela que citamos más arriba:

Es una bellísima idea —dice Alberdi— y soberbia especulación. Aquí ha agradado a todos, y es mucho decir, pues, desde luego, se sabe que el autor era cuyano [...] Si pondrán a éste; si pondrán al otro —son las preguntas. Es preciso pues que V. cuide de no olvidar a nadie de entre los poetas chilenos [...] Bello está contento. *El prospecto ha estado muy astuto, muy diestro, muy hábilmente concebido.* (Alberdi 1953: 51 [subrayado mío]).

Las últimas palabras de Alberdi son por demás significativas respecto de la estrategia comunicacional del mentado prospecto. Además de las típicas especulaciones en torno a la incorporación de tal o cual poeta local, la mención sobre el origen del autor (“cuyano” era sinécdoque que designaba, como se sabe, a los emigrados argentinos), refuerza la hipótesis acerca de la función del anonimato como recurso público.¹²

Tal recurso debe alertarnos acerca de los modos de entender difusas categorías de la época como las de autor o editor. Puesto que el anonimato le permite a Gutiérrez no sólo medir su propuesta públicamente, sino explotarla de manera peculiar: tanto en los párrafos añadidos al prospecto que acompaña la primera entrega de la antología como en las selecciones, jerarquizaciones e intervenciones realizadas en la misma. De modo que habría que reformular la pregunta. No preguntarse por qué Gutiérrez se escudó en el anonimato, sino ¿qué significa ser autor, o editor a mediados del siglo XIX?

Recientemente, Silva Beauregard, analizando la labor periodística de Bello en la *Gaceta de Caracas*, ha señalado con acierto la distinta función que presumía la tarea de editor frente a la del redactor —figura que aparece recién en 1817 en el *Diccionario* de la Real Academia—, así como la evidente ambigüedad de sus funciones. Mientras que el editor era el encargado del trabajo técnico y mecánico de la publicación, durante la primera mitad de siglo la función del redactor se confundía con la tarea de “recopilar, clasificar, escoger, resumir y poner orden en los materiales que recibe para formar con ellos un nuevo texto” (2007: 38). Por lo tanto, es evidente que la labor de Gutiérrez como antólogo se asimila más a la del redactor (el que selecciona, clasifica y pone en orden los materiales produciendo un texto nuevo) que a la del editor, cumplida en este caso por el dueño de la imprenta.

Quisiera, por lo tanto, revisar algunas prácticas relacionadas con el material —poético o biográfico— del que dispuso Gutiérrez para su trabajo de edición. Como se sabe, las antologías no son repertorios acumulativos, sino selectivos e instituyentes. En este sentido, las antologías también cumplen una pedagogía similar a la del museo: ordenan, clasifican, conservan y exhiben.¹³ Más allá de la disposición cuantitativa de la representatividad —aspecto para nada inocuo en este tipo de colecciones¹⁴—, es interesante consignar las peculiares intervenciones de

¹² No debe olvidarse el contexto de las polémicas sobre la lengua y la poesía que agitaron por aquellos años la cultura letrada chilena, sobre todo las sostenidas por Sarmiento —secundado por Vicente Fidel López— contra Andrés Bello y los redactores de *El Semanario de Santiago*.

¹³ Una lectura de la *América poética* como museo y archivo en Fernández Bravo (2005: 85-100)

¹⁴ Las estructuras ex virreinales hacían más complejas las diferenciaciones nacionales (por ejemplo en el Río de la Plata o Nueva Granada). Mi compulsión de la cantidad de poetas por país que figuran en la antología difiere levemente de la que ofrecen Schweistein de Reidel y Auza (la de Fernández Bravo repite la del último). Los países quedarían representados así: Argentina 15, México 11, Chile 5, Cuba y Uruguay 4, Venezuela, Perú, Bolivia y Colombia (Nueva Granada) 3, Ecuador y Centroamérica 1. Aunque roce la minucia, no es un dato menor —si es que se le quiere otorgar relevancia a este tipo de representatividad—

Gutiérrez formadoras de ese archivo. Entre ellas, las decisiones o correcciones parciales, o diferidas, de los poemas a publicar. Es el caso de Luis Domínguez, quien le envía una serie de poemas “que deben ser los primeros que ponga” —le dice en carta—, entre ellos “Llegada a Mercedes”, “Paseo al Dacá”, “Canción de los Inválidos”, los cuales Gutiérrez opta directamente por no incorporar. Lo curioso es que, en esa misma misiva, Domínguez le expresa que “Las octavas *A María* van corregidas y se llaman *Yo te amo*” (1981: 31), corrección y cambio que sí se plasmaron en la publicación.

Asimismo, merecen especial atención los comentarios biográficos que introducen la obra de cada poeta. Además de la disparidad que los caracteriza, es significativo el modo en que Gutiérrez convirtió en glosa la información pendiente, literalmente, de sus manos. Material privado o semipúblico, lo cierto es que del intercambio epistolar el editor podía potencialmente extraer información para sus glosas. Gutiérrez podía hacer uso —y así lo hizo— de confidencias o declaraciones —algunas de las cuales estaban, como el caso de la que sigue, virtualmente predisuestas—, habilitadas por esa zona ambigua del género epistolar decimonónico:

El Sr. Sanfuentes ha dicho en una carta confidencial: “Para mí la poesía es la primera de las artes. Me reconozco deudor a la Eneida de Virgilio, a la Araucana de Ercilla y a las tragedias de Juan Racine del entusiasmo que desde mi primera juventud concebí por ella”. (1846: 741)

Si esta apelación a lo íntimo se justifica por el carácter tópico de la confidencia, en otros casos, como en seguida veremos, el editor parece haber explotado sin tapujos la ambigüedad del género. Y es que la selección y redacción de los comentarios biográficos también es una muestra del tipo de monumento que la antología buscaba construir. Es decir, tanto como los poemas, la presentación de los poetas cumplía una función simbólica y edificante, función que permite imaginar el tipo de público al que estaba dirigida la colección. Aunque parezca abrupto el pasaje, la figura del público lector es, en definitiva, aquella protofigura con la cual todo letrado americano especulaba a la hora de plasmar sus programas pedagógicos. “El libro que publicamos —dice Gutiérrez en la introducción al volumen—, va a generalizar las composiciones y los nombres de muchos otros poetas” (ídem, VIII). Y sobre su función instructiva, apunta:

¿El amoroso sentimiento de la fraternidad no habrá de arder a la contemplación de esa familia escogida de pensadores y de ciudadanos intachables, que descansan de sus tareas en el comercio acrisolador de las musas? ¿No se educará en buenas lecciones, el joven que halla en estos versos los hechos ilustres de sus padres, los nombres y la pintura de los lugares embellecidos por la naturaleza o por la victoria? (1846: VIII).

Pensador, ciudadano y poeta forman una tríada ejemplar, aquí más próxima a las artes visuales que al mundo de las letras, de la virtual y anhelada familia republicana.¹⁵ Pero quizá sea en las palabras que sirven para introducir a una de las dos únicas poetas mujeres incluidas en la antología, esto es, a la chilena Mercedes Marín del Solar,¹⁶ donde el ideal poético y republicano halle su más acendrado virtuosismo:

que sea Chile el que ocupe el tercer lugar, seguido de Uruguay y no al revés, como computan los otros recuentos.

¹⁵ Imagen que puede percibirse aun en la recepción de la antología. El periódico *Album Mejicano*, por ejemplo, sostuvo: “... es un libro de familia [...] es el álbum que han escrito nuestros hermanos” (Schweistein de Reidel 1940: 135).

¹⁶ La otra poeta mujer es la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Esta señora ha resuelto a nuestro entender, un problema difícil, mostrando prácticamente cuál deba ser el uso que de un espíritu cultivado deba hacer la mujer en el estado actual de nuestras sociedades. Ella estudia para educar por sí misma la tierna inteligencia de sus hijos, para comprender mejor sus deberes, y para poder recomendar con elocuencia, a la juventud de su sexo, las ventajas de la ilustración, del saber y de la virtud. (1846: 524)

No casualmente, el discurso ideológico-republicano de las “bellas letras” se hace más ostensible en esta concepción de la mujer ilustrada y madre de familia. Como sabemos, la figura de la mujer ha estado durante el largo siglo XIX vinculada a determinados estándares sociales y genéricos, fuertemente modelados por la cultura patriarcal. De modo que la presentación de Mercedes Marín de Solar estimula las artimañas del antólogo y redactor con el fin de resaltar la función pedagógica y edificante de la antología. Por eso mismo, la apelación indiscriminada a la esfera de lo íntimo que, en este caso, se hace más significativa, describe con bastante precisión el tipo de prácticas que colman la tarea del redactor:

No trepidamos en copiar aquí —dice Gutiérrez— parte de una carta, que la señora Marin ha escrito recientemente, *sin intención de que viera la luz*, y en la cual explica, cómo se sintió llevada a cultivar las letras, y cuál es el fruto que recoge de esta dulce tarea. Dice así: “Ajena toda la vida de pretensiones al saber, solo he escrito cuando alguna fuerte emoción o alguna indispensable condescendencia me ha puesto la pluma en la mano... Desde muy temprano me hicieron entender mis padres que cualquiera que fuese la instrucción que yo llegase a adquirir por medio de la lectura, era necesario saber callar. Cuando empecé a reflexionar por mí misma conocí cuán acertado era a este respecto su modo de pensar, y exagerándolo, tal vez en demasía, juzgué que una mujer literata en estos países era una clase de fenómeno extraño, acaso ridículo, y que un cultivo esmerado de la inteligencia, exigía de mí, hasta cierto punto, el sacrificio de mi felicidad personal... El tiempo que me dejan libre mis ocupaciones lo empleo en leer libros útiles para la educación de mis hijos. Mis versos son como un lujo de la vida privada, y no pocas veces han contribuido a librarme de alguna fuerte y dolorosa impresión”. (ídem)

El episodio de esta carta ha recibido oportunos comentarios de la crítica, lo cual nos excusa de abundar en su análisis.¹⁷ Pero lo que sí merece una breve reflexión —dado la traslación pública de la declaración—, es el pulimento de la imagen que en este contexto se ofrece a la “opinión pública”. Presentada como modelo de mujer ciudadana a la vez que poetisa, los valores resaltados sin embargo conciernen antes que a su producción poética a su condición moral. Son más que sugerentes en este sentido los párrafos que Gutiérrez deshecha de la carta en su recontextualización pública (por ejemplo, el pasaje en el que Marín de Solar afirma: “Nunca recibí lecciones de poética ni de gramática castellana” [1981: 69]). Como lo es también el hecho de que el mismo Gutiérrez, sin escrúpulos y sin contradicción, estampara esas palabras íntimas escritas *sin intención de que vieran la luz*.¹⁸ Luego de esta transcripción, el antólogo no tiene más que agregar: “¡Discretas y elegantes palabras! Nos muestran por sí solas, más que una

¹⁷ A ella se han referido Zanetti (2002: 90) y, con más detenimiento, Batticuore (2005: 111-118).

¹⁸ ¿Hasta qué punto la ambigüedad del género habilitaba esa traslación? En el epistolario que se conserva de Gutiérrez no existe un cruce de cartas que tematicen el asunto. ¿Estaría toda la carta de la chilena virtualmente predispuesta para esa utilización libre por parte de Gutiérrez? ¿Se trata, aquí también, de esa táctica descrita por Batticuore como la “autoría atenuada”, o es más bien una manifestación de la autoría del propio antólogo, más redactor que editor? Sin duda, estas preguntas precisan una indagación más detallada.

biografía minuciosa, la sensata moralidad y el finísimo tacto social de quien las ha escrito” (1846: 525).

Una antología anotada

En su trabajo sobre la *América poética*, Auza privilegió bajo este subtítulo las apostillas biográficas de las que ya hemos hablado. Mi intención, en cambio, es atender a los comentarios o breves notas manuscritas que plagan el volumen editado. Las anotaciones se acumulan en los márgenes de la página, en general en cada párrafo biográfico que introduce a cada poeta, pero también se extienden a los poemas mismos, o a notas a pie de página.

Por supuesto, dichas anotaciones deben ser examinadas con cautela. En primer lugar, porque corresponden a diferentes años, formando una especie de palimpsesto (aunque, ciertamente, parcial) de los intereses que fueron guiando su labor crítica y archivística. En este sentido, no todas las anotaciones están vinculadas con el proyecto de reedición de la colección. Es posible observar, por ejemplo, el acopio de lecturas sobre la obra de Echeverría que se acumulan en los márgenes de la página y que seguramente sirvió para reunir y ordenar el material crítico que acompañaría el tomo quinto de sus *Obras completas*. En segundo lugar, porque evidentemente los escritos no poseen el mismo rango. Muchas de las anotaciones indican de manera notable el carácter provisorio de la obra, que el autor pensaba ampliar al recopilar más datos sobre los poetas e incluir otros que no llegó a recopilar,¹⁹ y son indiciarios por lo tanto del sentido de intervención pública que Gutiérrez pudo atribuir a esa edición. Con tales precauciones, quisiera ensayar una lectura de un caso que valga de muestra.

Se sabe que Florencio Balcarce fue, más que un poeta, una promesa de poeta, y que sólo llegó a escribir y publicar unos pocos poemas, antes de su muerte, acaecida a fines de la década del 30. Su inclusión en el volumen se debe más al esfuerzo de recuperación y consagración por parte de Gutiérrez y Florencio Varela (quien le dedicó un breve artículo en *El Iniciador* de Montevideo, en 1838), que a una base real de sustentación como escritor lírico. En la *América poética*, esa condición prometeica se asume mediante la transcripción de un artículo necrológico publicado en el *Diario de la Tarde*, de Buenos Aires. De Balcarce se incluyen sólo cinco poemas: “Al señor don Víctor Silva”, “La partida”, “El picaflor”, “Canción”, “El cigarro”. La siguiente cuarteta de este último:

Pueda al fin, aunque en la fuente
aplaque mi sed sin jarro
entre mi prole inocente
fumar en paz mi cigarro

está marcada con lápiz con una “H”, y al final del poema, en letra manuscrita, escribe Gutiérrez: “Esta composición fue escrita en 1838 en casa del general San Martín, a quien se la dedicó el autor, según noticia del Dr. Mariano Balcarce” (1846: 59). La marca o señal estampada al margen de la cuarteta, reaparece al final del poema con las siguientes anotaciones:

H) Estos cuatro versos fueron escritos como los reproduce Caicedo, es decir a la manera siguiente: Puedo al fin, aunque en la mano / bebiendo a falta de jarro / entre mis nietos, anciano, / Fumar en paz mi cigarro —Yo hice las mutaciones que se notan comparando un texto con otro, para hacer desaparecer los cuatro sonidos

¹⁹ En el comentario biográfico del poeta mexicano F. Calderón, se lee: “las publicaremos en el ‘apéndice’ que la naturaleza de nuestra colección exige indispensablemente y allí daremos las noticias biográficas de que carecemos en este momento” (1846: 126). En las páginas finales, sin paginación, Gutiérrez anota: “Poetas contemporáneos no incluidos en esta colección, y que faltan para completarla. (Tengo en mi poder poesías de todos los que no están marcados con esta señal (+))”; entre ellos figuraban el argentino Bartolomé Mitre, el colombiano Caro (José Eusevio), el peruano Mariano Melgar, el chileno Camilo Henríquez, entre otros.

homólogos de la cuarteta, mano, jarro, anciano, cigarro; defecto visible como un lunar en una composición tan corta y acabada.— Este mismo descuido se nota en la primera cuarteta a la nueva estrofa, contentos, abuelos, vientos, cielo, son asonantes (ídem: 59)

Si la sutil intervención del antólogo como redactor puede llegar a corregir y reescribir los versos de un poema, es incuestionable que la función crítica no se acota —ni mucho menos— a la selección y presentación de los autores. En este caso, la autoría asumida por Gutiérrez, como un padre cuidadoso o un fiel espiritista, hace que el nombre de Florencio Balcarce brille un poco más que lo que su propia escritura tal vez hubiese deparado en el universo de las lirás americanas.

Belleza americana²⁰

Es en los párrafos añadidos al prospecto original, que forman la introducción del volumen tal como lo conocemos hoy, donde Gutiérrez esboza algunos de los presupuestos más sustanciales de su programa americanista. En ellos, el antólogo concibe una América poética como legado y como origen. En efecto, Gutiérrez recupera el antecedente histórico de los cantos nativos, como elemento propio y distintivo de la lírica del continente: “Antes que la civilización cristiana penetrase en América con sus conquistadores, era ya muy conocido en ella y muy estimado el talento poético” (1846: VI). Apelando a la tradición de los *haravicus* y *amautas* descrita por el Inca Garcilaso y a lo escrito por el abate Molina sobre los *jempin* de los araucanos, el editor anticipa uno de los núcleos precursores de su americanismo literario:

Cuando la lengua de Castilla se arraigó en la parte meridional de nuestro continente, sus hijos enriquecieron a la madre patria “no menos con los tesoros de su suelo que con sus aventajados talentos que fecundiza un sol ardiente y desarrolla una naturaleza grandiosa y magnífica” (1846: VII)

No son casuales las fuentes que moldean la insistencia en los “talentos poéticos” precolombinos —una insistencia literaria, comprensiblemente, pero en cuyo seno se sustenta una postura política e ideológica. En este sentido, la apertura de la *América poética* con la “Alocución a la poesía” de Andrés Bello parece funcionar como continuación o confirmación del programa iniciado por el caraqueño en su estadía londinense. Sólo que ahora, en el nuevo tiempo definido por la introducción del romanticismo, los temas ya no son independencia y naturaleza, sino naturaleza e historia: “Las flores, el cielo, la mujer, la naturaleza, la tradición histórica, los recuerdos, en fin, hijos del silencio, entraron como colorido en el pincel del poeta (1846: VIII). Y, también, de modo programático, los cantos indígenas.²¹

²⁰ En otra nota manuscrita, al margen del poema dedicado por Francisco Muñoz del Monte a José María Heredia tras su muerte, y que encabeza la selección de este último en la antología, podemos leer el juicio que le despierta a Gutiérrez otra de sus piezas: “En el librito titulado Flores del Siglo, hay una composición de este señor (p. 57) titulada El verano en la Habana”, y acota, entre paréntesis: “(original, americana, bellísima).” El poema de Muñoz del Monte se titula “A la muerte de mi amigo y discípulo D. José María Heredia”. La nota en cuestión está agregada en el margen derecho, al final del mismo (Gutiérrez 1846: 288).

²¹ Gutiérrez volverá, como se sabe, a despuntar su interés por las lenguas aborígenes casi una década después. El artículo “Palabras indígenas americanas”, que se publica en *El Plata Científico y Literario* (1854), es un anticipo de su trabajo más extenso y meditado, “De la poesía y de la elocuencia de las tribus de América”, aparecido en los tomos de la *Revista de Buenos Aires* durante 1869. Podría preguntarse, ¿cómo se conecta la reconstrucción cuasi arqueológica, gramatical y filológica, de estos trabajos con las fuentes literarias que justifican el reconocimiento de los cantos indígenas en la antología? Este apartado ensaya brevemente una respuesta posible.

Conviene recordar que los poemas que Bello dedicó al territorio americano desde Londres tienen un antecedente latino en la obra del jesuita guatemalteco Rafael Landívar, la *Rusticatio Mexicana*, que se publicó en Italia, en 1781. El poema está dividido en quince cantos y un apéndice, que describen “algunas cosas bastante raras recogidas en las tierras mexicanas”, según reza el subtítulo en latín de la primera edición, realizada en Módena en 1781. Una simple enumeración de los temas puede dar una ligera idea de su extenso contenido: los lagos de México, el Valle del Jarullo (México), las cataratas de Guatemala, la grana y la púrpura, la extracción del añil, la minería, la industria del azúcar, el ganado mayor y menor, los ríos, las aves (por ejemplo, la singular guacamaya) y las fieras de la región (Valdés 1965: 31-42).

Es indudable la conexión de estos poemas con las crónicas de la conquista. Sin embargo, me interesa detenerme en las posibilidades semánticas del término latino *rusticus*, *rustica*, en cuya raíz (*rus*: campo) resuena inmediatamente la tradición bucólica clásica. En el estudio que dedicó a “La literatura de mayo” (publicado en la *Revista del Río de la Plata* en 1871), el mismo Gutiérrez sostenía que entre las pocas producciones dignas de aquella época de emancipación debía contarse la que *La abeja argentina* publicó en su primer número de 1822 con el título de “Al pueblo de Buenos Aires”. “Todo —dice allí Gutiérrez— cuanto desde que fue escrita esa composición [...] hállase en germen en ese monumento olvidado de nuestra literatura” (1941: 16). Y cita unos versos que es necesario volver a reponer:

¡O fuertes argentinos!
Tanto mal evitad, abandonando
la ciudad populosa, dó mil plagas
se están en vuestro daño preparando:
a los campos corred, que hasta hoy desiertos
por la mano del hombre están clamando:

[...]
Una fértil vastísima llanura
allá destina el Cielo
a nuestro bien y sin igual ventura.
Como en los anchos mares,
se esparcirá por ella vuestra vista,
y vuestros patrios lares
un inmenso horizonte
abarcarán hasta el lejano punto
en que se eleva el escarpado monte.

La idealización de lo campestre o lo rural, y por oposición, de lo urbano, define en estos poemas una política del paisaje que, como bien señaló Julio Miranda respecto de Bello, confía a la agricultura los destinos de la república soterrando bajo el mito edénico y la imagen de una Roma laboriosa las intestinas relaciones de producción.

Bajo ese programa bellista, el amplio americanismo de Gutiérrez, como advirtió Adriana Amante (2003: 168), padece de límites ciertos. No sólo porque su construcción de la “singularidad nacional” argentina delata al mismo tiempo la construcción de impurezas (raciales y culturales), sino porque sus concepciones estéticas le impiden —como le impidieron a Esteban Echeverría imaginar un cancionero popular— asumir el carácter disruptivo de la norma que portan ciertas expresiones americanas como, por ejemplo, la gauchesca. Vale como muestra el comentario que acompaña los poemas de Bartolomé Hidalgo incorporados en la antología:

Hidalgo no es conocido en el Río de la Plata sino por los diálogos de “Chano y Contreras” que reproducimos en esta colección. Están estos, escritos en el lenguaje pintoresco y rústico de los “gauchos”, en el metro que emplean los “payadores” en sus justas poéticas, y tanto el uno como el otro de estos diálogos, retratan el vivo

carácter y las costumbres de aquellos hombres altivos e inteligentes. Aquella “difícil facilidad” que resalta en las obras verdaderamente originales, ha inducido a muchos a escribir a la manera de Hidalgo; pero todos han quedado muy abajo del maestro. Tal vez conserva superioridad, *porque nadie descendió a hablar el lenguaje tosco del pueblo con mejores intenciones que él. En los tiempos que alcanzó nuestro poeta, el patriotismo estaba en el alma, y desde aquel santuario, era un verdadero genio inspirador de felices ideas* (1846: 361 [subrayado mío]).

Si Gutiérrez consagra los poemas de Hidalgo como “verdaderamente originales” y, con esto, muestra una inclinación a reconocer expresiones “populares” de la lira, al mismo tiempo se encarga de trazar una distancia insalvable. “El lenguaje tosco del pueblo” necesita, para ingresar en los fastos de la lira americana, que las intenciones del cantor sean patrióticas. Original, la belleza de estos poemas no deja de ser sin embargo una muestra exótica del museo americano. Al mismo tiempo, los otros talentos, anteriores a la conquista, como “ese sol que por un extravío verdaderamente poético tenía altares en América” (1846: IX), son convocados como su natural exergo.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHUGAR, Hugo (1998). "Parnasos fundacionales. Letra, nación y Estado en el siglo XIX". Achugar y otros (comp.), *La fundación por la palabra. Letra y Nación en América Latina en el Siglo XIX*. Montevideo, Universidad de la República, FHCE: 39-77.
- ALBERDI, Juan Bautista (1897). "Juan María Gutiérrez". *La Biblioteca*, a. II, t. III: 161-192.
- ALBERDI, Juan Bautista (1953). *Cartas inéditas a Juan María Gutiérrez y a Félix Frías*, Buenos Aires, Editorial Luz del Día.
- AMANTE, Adriana (2003). "La crítica como proyecto. Juan María Gutiérrez". Schwartzman, Julio (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes*, Buenos Aires, Emecé: 161-190.
- AUZA, Néstor Tomás (1992). "América poética. Primera antología de la lírica americana". *Cuadernos Hispanoamericanos* 500: 141-151.
- BATTICUORE, Graciela (2005). *La mujer romántica*, Buenos Aires, Edhasa.
- BELLO, Andrés (1985). *Obra literaria*, Caracas, Venezuela, Ayacucho.
- CAMPRA, Rosalba (1987). "Las antologías hispanoamericanas del siglo XIX. Proyecto literario y proyecto político". *Casa de las Américas* 162: 37-46.
- CROCE, Marcela (1999). "Fundación y resonancias de la crítica sociológica argentina: Juan María Gutiérrez". Rosa, Nicolás (ed.), *Políticas de la crítica*, Buenos Aires, Biblos: 33-40.
- DERRIDA, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Editorial Trotta.
- FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro (2005). "Un museo literario. Latinoamericanismo, archivo colonial y sujeto colectivo en la crítica de Juan María Gutiérrez (1846-1875)". Batticuore, Graciela, Gallo, Klaus y Myers, Jorge (comp.), *Resonancias románticas*. Buenos Aires, Eudeba: 85-100.
- GARCÍA, Miguel O. y MOGLIA, Raúl J. (ed.) (1981). *Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario*. Tomo II, Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación.
- GUTIÉRREZ, Juan María (1846). *América poética. Colección escogida de composiciones en verso escritas por americanos en el presente siglo. Parte lírica*. Valparaíso, Imprenta del Mercurio, Calle de la Aduana.
- GUTIÉRREZ, Juan María (1866). *América poética. Colección escogida de composiciones en verso, escrita por americanos en el presente siglo. Con noticias biográficas y juicios críticos por Juan María Gutiérrez (Segunda edición reformada). Parte lírica*. Buenos Aires, Teodomiro Real y Prado, Editor, Imprenta "Buenos Aires", Calle Moreno.
- GUTIÉRREZ, Juan María (1928). *Críticas y narraciones*, Buenos Aires, El Ateneo.
- GUTIÉRREZ, Juan María (1941). *Los poetas de la revolución*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.
- GUTIÉRREZ, Juan María (1979). *Archivo. Epistolario*. Tomo I, Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación.
- LANDÍVAR, Rafael (1965 [1781]). *Rusticatio Mexicana*. Prólogo, versión y notas de Octaviano Valdés, México, Editorial Jus.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1893-1895). *Antología de poetas hispano-americanos*, tomos I-IV, Madrid, Real Academia Española.
- MIRANDA, Julio E. (1992). "Andrés Bello: poesía, paisaje y política". *Cuadernos Hispanoamericanos* 500: 153-167.
- MYERS, Jorge (2003). "Estudio preliminar. 'Una república para nosotros'". *Cartas de un porteño*. Buenos Aires, Taurus: 9-59.
- SCHWEISTEIN DE REIDEL, María (1940). *Juan María Gutiérrez*. La Plata, Biblioteca Humanidades XXV.
- SILVA BEAUREGARD, Paulette (2007). *Las tramas de los lectores. Estrategias de la modernización cultural en Venezuela (siglo XIX)*. Venezuela, Fundación para la Cultura Urbana.
- ZANETTI, Susana (2002). *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- ZINNY, Antonio (1878). *Juan María Gutiérrez. Su vida y sus escritos*, Buenos Aires, Imprenta y Librerías de Mayo.