

Clásicos, «clasiquistas» y «clasicones».
Reacciones anti-clásicas en el Río de la Plata
del siglo XIX

LUIS MARCELO MARTINO

CONICET – Universidad Nacional de Tucumán

RESUMEN

La llamada *generación romántica* argentina está constituida por un grupo heterogéneo de intelectuales, que, en su mayoría, se vieron forzados a exiliarse por motivos políticos a distintos países latinoamericanos. Esteban Echeverría, Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutiérrez, Miguel Cané y Luis L. Domínguez, entre otros, comparten en mayor o menor medida las ideas y postulados del romanticismo y, por consiguiente, una actitud de rechazo hacia la estética neoclásica. El presente trabajo se propone estudiar dicha postura anticlásica y determinar los eventuales desvíos de la misma. El corpus de nuestra investigación se compone fundamentalmente de cartas, escritos sobre literatura y artículos aparecidos en distintas publicaciones periódicas argentinas y uruguayas: *La Moda* (1837-1838), *El Iniciador* (1838-1839), *El Corsario* y *El Correo* (1840).

PALABRAS CLAVE

Clasicismo, Romanticismo, Generación del 37.

ABSTRACT

The so called *Argentine romantic generation* is a heterogeneous group of intellectuals, the majority of them were forced to migrate to different countries of Latin America for political reasons. Esteban Echeverría, Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutiérrez, Miguel Cané and Luis L. Domínguez, among others, share to a greater or lesser extent the ideas and postulates of Romanticism and therefore the rejection of classicist aesthetic. The purpose of our work is to analyze this anti-classical attitude and to determine the eventual deviations. The corpus of our research is composed of letters, essays on literature and articles published in magazines and papers of Argentine and Uruguay: *La Moda* (1837-1838), *El Iniciador* (1838-1839), *El Corsario* and *El Correo* (1840).

KEY WORDS

Classicism, Romanticism, Generation of 1837.

Recibido: 30 de junio de 2013. *Aceptado:* 1 de octubre de 2013.

Reacciones anti-clásicas

Durante la primera mitad del siglo XIX se registra en Río de la Plata el enfrentamiento entre clásicos y románticos. Los intelectuales que se identifican —si bien de manera heterogénea y en distinta medida— con la facción romántica, se pronuncian en las páginas periódicas y en textos de diversa índole sobre la vigencia, alcances y figuras representativas del clasicismo. Aunque predomina en su discurso una actitud anti-clásica, se constata la existencia de matices, fisuras y excepciones que develan la complejidad de una literatura nacional en proceso de definición y de un campo intelectual atravesado por tensiones polarizadas pero también por vínculos entre discursos y agentes presuntamente enfrentados por irreconciliables diferencias.

El semanario *La Moda. Gacetín semanal de Música, de Poesía, de Literatura, de Costumbres* —aparecido en Buenos Aires entre noviembre de 1837 y abril de 1838¹—, congrega a un grupo de intelectuales que la historiografía literaria identificará bajo el rótulo de la *generación romántica*, aunque ellos se pronuncien explícitamente en contra de dicha estética y repudien sus aspectos góticos, sentimentales y escapistas². No obstante, al declarar su postura de adhesión al «arte socialista»³, coincidirían con la vertiente caracterizada como «romanticismo social o socialista»⁴. Su discurso, por otra parte, remite en algunos puntos a los manifiestos románticos europeos. Uno de estos puntos es su

¹ José A. ORÍA, «Prólogo», en *La Moda. Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres. 1838*. Reimpresión facsimilar, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia – Kraft, 1938, págs. 23-74.

² Cfr. Juan Bautista ALBERDI «Al anónimo del Diario de la tarde», *La Moda*, n.º 8 (6 de enero de 1838), págs. 3-4.

³ Cfr. el artículo sin título publicado en *La Moda*, n.º 9 (3 de enero de 1838), pág. 4, cols. 1-2, y «Predicar en desiertos», *La Moda*, n.º 17 (10 de marzo de 1838), págs. 2-4.

⁴ Carlos Rama señala que la expresión de *romanticismo socialista* fue acuñada para caracterizar a aquellos «autores europeos que no siendo estrictamente socialistas, participan parcialmente de estas ideas que a su vez transmiten a sus lectores, dentro de los cuales muchos fueron intelectuales latinoamericanos» (Carlos M. RAMA, «El utopismo socialista en América Latina», en C. M. RAMA (comp.), *Utopismo socialista (1830-1893)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, págs. IX-LXVII, pág. XII).

postura de rechazo del clasicismo⁵, al que Juan Bautista Alberdi —quien desempeña un rol protagónico en la redacción de *La Moda*— le dedica su atención en uno de sus artículos de la serie «Álbum alfabético»⁶, donde lo define como:

[...] un sistema de creación imitativa, modelada sobre las creaciones acabadas y perfectas que se llaman *clásicas*. Se deja ver que un tal sistema niega y destruye el progreso continuo del genio poético, porque se subordina al imperio absoluto de la tradición. Este sistema es hermano del método escolástico: ambos vienen de Aristóteles⁷.

De modo semejante delimitaba Madame de Stäel los dos sentidos de la expresión «poesía clásica»: la poesía de los antiguos, por un lado, y la producida a imitación de los antiguos, según reglas severas, por el otro⁸. En su primera acepción, según afirma Stäel, la poesía clásica constituye algunas veces un sinónimo de perfección⁹. La definición de Alberdi se hace eco además del cuestionamiento de Victor Hugo de la imitación de los modelos clásicos y la postulación de reglas absolutas y su defensa de la libertad creadora¹⁰.

Esta postura de defensa del romanticismo y rechazo del clasicismo se percibe también en el discurso de Esteban Echeverría, compatriota de Alberdi considerado el mítico introductor del romanticismo en el Río de la Plata. En uno de sus escritos de reflexión estética¹¹, titulado «Clasicismo y romanticismo»,

⁵ Para un estudio del tratamiento de lo clásico y el clasicismo en *La Moda*, *cf.* Luis Marcelo MARTINO, «Incómodas investiduras de lo clásico. *La Moda* (Argentina, siglo XIX)», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, n.º 29, 2 (2009), págs. 179-193.

⁶ Solo se publican dos entregas de esta serie [en los n.ºs 18 (del 17 de marzo de 1838) y 20 (del 31 de marzo de 1838)]. Entre las entradas de este breve e incompleto glosario figuran «Academia», «Baile», «Castellano» y «Costumbres».

⁷ «Álbum alfabético», *La Moda*, n.º 20 (31 de marzo de 1838), pág. 8, col. 1. Las cursivas pertenecen al original. Las citas del semanario fueron tomadas de *La Moda. Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres. 1838*, reimpresión facsímil, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, Kraft, 1938. En todas las citas correspondientes a textos del siglo XIX se optó por modernizar la grafía.

⁸ Mme. de STÄEL, *Alemania*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947, págs. 66-68.

⁹ *Ibid.*, *Alemania*, pág. 66.

¹⁰ Victor HUGO, *Prefacio de «Cromwell»*, Buenos Aires, Huemul, 1969, págs. 56-58.

¹¹ En 1873 Juan María Gutiérrez publica en la *Revista del Río de la Plata* algunos artículos ensayísticos de Echeverría, que no habían visto la luz en vida del poeta, entre los que se encuentra «Clasicismo y romanticismo». Gutiérrez es asimismo el responsable de editar las *Obras completas* de Echeverría entre 1870 y 1875. Su tarea como editor de esta compilación ha sido cuestionada por la crítica, debido a la impropiedad y arbitrariedad en la organización del material (Jorge MYERS, «Un autor en busca de un programa: Echeverría en sus escritos de reflexión estética», en Alejandra LAERA y Martín KOHAN (comps.), *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, págs. 57-75, pág. 61; Patricio FONTANA, «El crítico como hacedor de autores. Juan María Gutiérrez y las *Obras completas* de Esteban Echeverría», en Lidia AMOR y Florencia CALVO (coord.), *Historiografías literarias decimonónicas: la modernidad y sus cánones*, Buenos Aires, Eudeba, 2011, págs. 175-187, págs. 180-181). Gutiérrez reconstruye estos

profundiza la distinción ya señalada por Alberdi entre los clásicos modernos (o neoclásicos) y los «clásicos antiguos», a los que equipara con los románticos, en un interesante movimiento de inversión:

El romanticismo, pues, es la poesía moderna que fiel a las leyes esenciales del arte no imita, ni copia, sino que busca sus tipos y colores, sus pensamientos y formas en sí mismo, en su religión, en el mundo que lo rodea y produce con ellos obras bellas originales. En este sentido todos los poetas verdaderamente románticos son originales y se confunden con los clásicos antiguos, pues recibieron este nombre por cuanto se consideraron como modelos de perfección, o tipos originales dignos de ser imitados¹².

Al proponerse imitar a los antiguos —es decir, «lo acabado y perfecto, y por consiguiente, lo inimitable»—, los neoclásicos pierden el derecho a llamarse clásicos¹³. Al mismo tiempo, en su ataque a los románticos, incurrirían en una contradicción:

El pedantismo de los preceptistas afirmó después que no hay nada bueno que esperar fuera de la imitación de los antiguos y echó anatema contra toda la poesía romántica moderna, sin advertir que condenaba lo mismo que defendía, pues reprobando el romanticismo, reprobaba la originalidad clásica y por consiguiente el principio vital de todo arte¹⁴.

La condena de Echeverría, dirigida específicamente a los neoclásicos franceses —a quienes llama «bastardos clásicos»—, los estigmatiza como preceptistas pedantes, quienes, autoproclamados «legisladores del Parnaso», se empeñan en la tarea estéril y esterilizadora de la «adopción mecánica de las formas» y la «traducción servil de los pensamientos»¹⁵. En su afán de imitar, según Echeverría, adulteran los modelos antiguos al ambientar anacrónicamente los asuntos mitológicos y personajes heroicos¹⁶. La crítica, entonces, apunta a esas obras de la literatura moderna, engendradas a partir de la reapropiación de motivos clásicos, que —como afirma Harry Levin— constituyen más un producto

ensayos literarios a partir de los fragmentos conservados de borradores de Echeverría (MYERS, «Un autor en busca», págs. 63-64; FONTANA, «El crítico como hacedor», pág. 184).

¹² Esteban ECHEVERRÍA, «Clasicismo y romanticismo», en *Clasicismo y romanticismo. Los consuelos*, Buenos Aires, Sophos, 1944, págs. 41-63, pág. 43.

¹³ *Ibid.*, pág. 46.

¹⁴ *Ibid.*, págs. 43-44.

¹⁵ *Ibid.*, págs. 47-48.

¹⁶ *Ibid.*, pág. 50.

de la corte francesa de los Borbones y del racionalismo cartesiano que de la cultura grecolatina¹⁷.

Con respecto a España, Echeverría señala que las doctrinas neoclásicas fueron propagadas por Ignacio de Luzán y seguidas fielmente por «los titulados reformadores de la poesía castellana» a fines del siglo XVIII. No obstante, sus obras no alcanzaron popularidad en la península, ya que España «repele al clasicismo como a planta exótica»¹⁸. A continuación, su crítica se centra en dos cultores hispánicos del clasicismo: Leandro Fernández de Moratín y Manuel José Quintana. Al primero se refiere lateralmente, y de modo absolutamente descalificatorio, cuando quiere destacar el menosprecio romántico por las reglas de las unidades de tiempo y lugar:

[El poeta romántico] No pone como Moratín al frente de sus prosaicas miniaturas: «La escena es en una sala de casa de la tía Mónica. La acción empieza a las cinco de la tarde y acaba a a las diez de la noche»¹⁹.

El tratamiento de Quintana, igualmente breve, resulta sin embargo más complejo e interesante. La vertiente neoclásica de su obra es considerada como una suerte de vergonzoso pecado que el poeta se hubiera visto forzado a cometer:

Lástima da ver a Quintana, ingenio independiente y robusto, amoldando la colosal figura de don Pelayo a las mezquinas proporciones del teatro francés, cuando por otra parte en sus poesías habla con tanta energía al espíritu nacional y se muestra tan español²⁰.

En el retrato trazado por Echeverría, Quintana parece incómodo adoptando las normas y reglas clásicas. Moratín, por el contrario, pareciera cumplir plenamente con esas normas y «mezquinas proporciones del teatro francés». Echeverría toma posición aquí frente a dos líneas del neoclasicismo: la conservadora de Moratín y la innovadora de Quintana, más cercana al romanticismo²¹. La reivindicación de este último por parte de Echeverría se fundamenta en su carácter de «ingenio independiente» y en el carácter patriótico

¹⁷ Harry LEVIN, «Contexts of the Classical», en H. LEVIN, *Contexts of Criticism*, Harvard, Harvard University Press, 1957, págs. 38-54, pág. 40.

¹⁸ ECHEVERRÍA, «Clasicismo y romanticismo», págs. 44-45.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 51.

²⁰ *Ibid.*, pág. 45.

²¹ Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, Madrid, Síntesis, 2005, pág. 194.

de su producción poética, que supo captar y excitar ese *espíritu de pueblo*, tan exaltado por los románticos²². Tal rescate no constituye un gesto aislado dentro del romanticismo rioplatense. En efecto, en las páginas del quincenario montevideano *El Iniciador*, uno de los llamados *jóvenes románticos*, Bartolomé Mitre, dedica un conmovido homenaje a Quintana: «Él ha legado a la posteridad las inspiraciones santas de la Libertad y del patriotismo ¡Llor al hombre grande que jamás besó la mano de un tirano ni prodigó al poder torpes adulaciones!»²³.

Miguel Cané (padre) coincide con Alberdi y Echeverría en la representación negativa del clasicismo. En *El Iniciador*, que contribuye a fundar y dirigir junto con Andrés Lamas²⁴, publica en 1838 un artículo titulado «Literatura»²⁵, donde —a la par que exhorta a la juventud a asumir la misión político-cultural a la que están llamados— traza un esbozo de la pugna entre los dos movimientos de su época:

Los nombres de clásicos y románticos, vinieron a ser la divisa de los combatientes; estos peleaban por la libertad absoluta del arte, aquellos defendían la rutina, las formas iniciadas por Aristóteles; y observadas hasta nuestro siglo²⁶.

[...] [fue] la batalla de las nuevas generaciones contra las viejas que querían dominar desde el sepulcro; fue la batalla del movimiento contra la inercia hecha ley por el solo transcurso de los siglos²⁷.

²² Esta producción de Quintana, no obstante, no está exenta de rasgos clasicistas. A modo de muestra, podemos citar el análisis de Elena de Lorenzo Álvarez de la oda «A Juan de Padilla» —incluido en su estudio sobre la poesía filosófica de la Ilustración— donde Quintana recurre a la figura mitológica de una Furia para representar el despotismo que amenaza a su patria (Elena de LORENZO ÁLVAREZ, *Nuevos mundos poéticos: la poesía filosófica de la Ilustración*, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 2002, págs. 409-410).

²³ «Quintana», *El Iniciador*, n.º 11, tomo I (15 de setiembre de 1838), pág. 234, col. 2. El artículo lleva por firma las iniciales A.M., que corresponderían a Bartolomé Mitre (Mariano de VEDIA Y MITRE, «*El Iniciador* y la generación de 1837», en *El Iniciador*, edición facsimilar, Buenos Aires, Kraft, 1941, págs. 27-68, pág. 79). Para las citas del quincenario seguimos esta edición facsimilar.

²⁴ VEDIA Y MITRE, «*El Iniciador*», pág. 44; Antonio ZINNY, *Historia de la prensa periódica de la República Oriental del Uruguay 1807-1852*, Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo, 1883, págs. 210-213; Antonio PRADERIO, *Índice cronológico de la prensa periódica del Uruguay 1807-1852*, Montevideo, Instituto de Investigaciones Históricas, 1962, págs. 63-64. Para un estudio más profundo sobre las representaciones de clasicismo y romanticismo en esta publicación, *cfr.* Luis Marcelo MARTINO, «Clasicismo y romanticismo en *El Iniciador*», *Praesentia. Revista Venezolana de Estudios Clásicos*, n.º 13 (2012), en <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/praesentia/article/view/4239>.

²⁵ *El Iniciador*, n.º 3, tomo I (15 de mayo de 1838), págs. 49-52. El artículo está firmado solamente por la inicial N. Cané se lo adjudica a través de anotaciones manuscritas en un ejemplar de *El Iniciador* conservado en la Biblioteca Nacional de la República Argentina (Mariano de VEDIA Y MITRE, «*El Iniciador*», pág. 79).

²⁶ «Literatura», pág. 49, cols. 1-2.

²⁷ *Ibíd.*, pág. 49, col. 2.

Se ventilaban grandes intereses sociales en esta lucha: la insurrección romántica invocaba los nombres de patria, religión, libertad; los clásicos, los de obediencia, respeto, autoridad. Los unos peleaban por la armonía del arte con el espíritu político del siglo, los otros defendían las reglas, como fundamentos de la aristocracia, del poder²⁸.

Cané presenta un escenario donde no solo entran en combate dos propuestas estéticas. Se retrata aquí un conflicto generacional e ideológico, donde los jóvenes buscan desplazar a los ancianos para consolidar su posición de poder en el escenario intelectual y donde la observancia de reglas es percibida como un alineamiento con postulados conservadores y aristocráticos.

En este combate, la derrota le toca en suerte al clasicismo, al que se caracteriza como un movimiento ya clausurado:

La lucha no fue larga, ni pudo serlo. El espíritu democrático de nuestra época, ha penetrado por todas partes y no hay poder humano que pueda resistir a su influjo. El clasicismo cayó [...] la derrota del clasicismo fue completa²⁹.

Esta percepción del clasicismo ya estaba presente en una instancia anterior del enfrentamiento entre clásicos y románticos, que se registra esta vez de manera privada³⁰. El 15 de marzo de 1834, Florencio Varela —uno de los representantes del neoclasicismo local³¹— escribe desde Montevideo a su amigo Juan María Gutiérrez, quien posteriormente participará de proyectos editoriales de cuño romántico, tales como *El Iniciador*. En la epístola le transmite las impresiones que le ha provocado la lectura del drama de Victor Hugo, *María Tudor*, así como también sus preocupaciones por la propagación del romanticismo³². Lamentablemente, la respuesta de Gutiérrez no se conserva. Sin embargo, sus huellas pueden rastrearse en otra carta de Varela, fechada el 28 de mayo de 1834, donde éste menciona la respuesta perdida de Gutiérrez, escrita el 23 de

²⁸ *Ibíd.*, col. 2.

²⁹ *Ibíd.*, cols. 1-2.

³⁰ Para Alberto Palcos se trata del «primer encuentro [...] entre bastidores, privado de resonancias públicas» de la «lid de clásicos y románticos» en el Río de la Plata (Alberto PALCOS, *Historia de Echeverría*, Buenos Aires, Emecé, 1960, págs. 39-40).

³¹ Para José E. Rodó, el clasicismo de Florencio y su hermano Juan Cruz es un «eco del degenerado clasicismo del siglo XVIII, en toda su entereza dogmática, en toda su intolerancia esencial» (José E. RODÓ, «Juan María Gutiérrez y su época», en *Obras completas. Obra póstuma: Escritos de la «Revista Nacional» – «El Iniciador»*, vol. VII, Madrid, Aguilar, 1967, págs. 690-739, pág. 698).

³² Raúl J. MOGLIA y Miguel O. GARCÍA, *Archivo del doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario*, tomo I, Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación, 1979, págs. 171-172.

marzo. Para responder a su vez a su amigo, Varela reproduce algunas palabras de aquella epístola, que revelan las opiniones de Gutiérrez sobre el clasicismo francés:

No estoy conforme, amigo mío, con U. [...] acerca de lo que dicen respecto de la poesía clásica francesa; no considero imperfecto su sistema poético [...]³³.

[...] pienso también que no solo no está consumada esa revolución tan irrevocablemente como U. dice sino que pronto ha de pasar esa fiebre contagiosa que ha enflaquecido y debilitado los robustos genios de la patria de Voltaire³⁴.

La argumentación de Varela en defensa del clasicismo se centra, por un lado, en la refutación de la afirmación de que su «sistema poético» y sus reglas restringen en las piezas trágicas «la libertad y soltura de las ideas» y del genio³⁵. Por otra parte, en el carácter efímero y pasajero del romanticismo, de esa revolución, de esa «fiebre contagiosa», de esa luz volátil como la del fósforo³⁶. La permanencia del clasicismo, por lo tanto, estaría asegurada, y sus principios volverían a brillar cuando se extinga la débil llama romántica. Las ideas de Varela, como vemos, se ubican en las antípodas de las de Cané, quien le había extendido al clasicismo su certificado de defunción.

La actitud de Cané y Gutiérrez es compartida, además, por su amigo Juan Bautista Alberdi, quien también había participado en el proyecto de *El Iniciador*³⁷. Dos años después del cierre de *La Moda* y ya instalado en Montevideo, Alberdi repite el gesto de clausura irreversible del clasicismo desde las páginas de *El Corsario*. Este diario de vida breve —se publica entre el uno de marzo y el 5 de abril de 1840³⁸— entabla una polémica con otra publicación montevideana, *El Correo*, a raíz de la reproducción en sus páginas de un artículo satírico de Ramón de Mesonero Romanos, «El romanticismo y los románticos»³⁹. Alberdi interpreta este gesto como una declaración a favor del clasicismo, dada la

³³ *Ibíd.*, pág. 174.

³⁴ *Ibíd.*, pág. 175.

³⁵ *Ibíd.*

³⁶ *Ibíd.*, pág. 172.

³⁷ En el quincenario se reproducen algunos de sus artículos de costumbre ya aparecidos en *La Moda* y se publican otros nuevos.

³⁸ ZINNY, *Prensa periódica del Uruguay 1807-1852*, pág. 44; Mariano A. PELLIZA, *Alberdi. Su vida y sus escritos*, Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo, 1874, págs. 137-139; Jorge M. MAYER, *Alberdi y su tiempo*, tomo I, Buenos Aires, Biblioteca de la Academia Nacional de Derecho y Ciencias Sociales de Buenos Aires, 1973, pág. 302.

³⁹ Para un tratamiento en profundidad de esta polémica, cfr. Luis Marcelo MARTINO, *¿«Guerra de los diarios» o «rencillas de escuela»? Crónica de una polémica en la prensa uruguaya de 1840*, Tenerife, Sociedad Latina de Comunicación Social de la Universidad de La Laguna, 2012.

ridiculización del romanticismo que propone Mesonero, y reacciona en defensa de este último movimiento, pese a declarar —nuevamente— su distanciamiento con respecto a él. En su concepción de la evolución orgánica de la literatura, resulta natural que el clasicismo haya cedido su lugar al romanticismo, que a su vez dejará paso a otra corriente: «Un sistema debe destronar inevitablemente al romanticismo, pero este sistema está por crearse, y nunca será el caduco sistema de Boileau»⁴⁰. Alberdi coincide con Cané incluso en los términos metafóricos empleados, que trazan un escenario de lucha, enfrentamiento y cambio violento de régimen de gobierno. Un sistema literario caducaría de manera definitiva una vez que ha sido destronado o derrotado.

Los clásicos entre nosotros

Las afirmaciones antes expuestas ponen en evidencia la mala fama de la que gozaba el neoclasicismo francés en el Río de la Plata del siglo XIX, al menos de parte de la facción romántica o cercana a ella en algunos aspectos. Cabe preguntarse cuál es la postura de dicha facción frente a la realización o implantación del clasicismo en estas latitudes.

Echeverría, en su escrito ya mencionado, resta importancia a los efectos de este movimiento en los territorios del Plata:

Nuestra cultura empieza, hemos sentido solo de rechazo el influjo del clasicismo; quizás algunos lo profesan pero sin séquito; porque no puede existir opinión pública racional sobre materia de gusto en donde la literatura está en embrión y no es ella una potencia social⁴¹.

La escasa influencia local del clasicismo se justificaría, según Echeverría, por el carácter incipiente y embrionario de la literatura rioplatense. Esta generación, precisamente, se arroga la tarea de independizar culturalmente al país⁴² y forjar el proyecto de una literatura nacional. Si bien Echeverría reconoce que existen algunos cultores locales de esta estética, se abstiene de proporcionar sus nombres, como sí lo había hecho al hablar de la suerte del clasicismo en España (Moratín, Quintana).

⁴⁰ Artículo sin título, *El Corsario*, 15 de marzo de 1840, pág. 80.

⁴¹ ECHEVERRÍA, «Clasicismo y romanticismo», pág. 45.

⁴² Sobre esta tarea auto-asumida de llevar a cabo la emancipación intelectual, *cfr.* el artículo programático de Andrés Bello «Introducción», aparecido en *El Iniciador*, n.º 1, tomo I.º (15 de abril de 1838), págs. 1-2.

Alberdi, por su parte, tampoco brinda una lista de nombres, aunque caracteriza duramente a los clasicistas locales en la polémica ya citada entre *El Corsario* y *El Correo*:

Nada más estéril, más pedantesco y más digno de lástima que las pretensiones de clasicismo, entre nosotros, pobres escueleros que no tenemos nada que nos distinga sino los pocos golpes instintivos y casuales que se escapan a nuestra inteligencia todavía en mantillas, con más pasión que reflexión⁴³.

La idea de la «inteligencia en mantillas» es absolutamente equiparable a la imagen de la literatura «en embrión» que emplea Echeverría para explicar la escasa repercusión del clasicismo en el Río de la Plata. Sin embargo, el menosprecio contenido en el calificativo «pobres escueleros» está ausente de las palabras de aquel.

Sin embargo, se extraña esa actitud cautelosa y prudente al referirse a los clásicos locales por parte de Echeverría en otro de sus escritos, «Cartas a don Pedro de Ángelis, editor del *Archivo Americano*», publicado en forma de folleto en 1847. El tono y propósito de este escrito difiere radicalmente, por cierto, de la serena reflexión estética de «Clasicismo y romanticismo». Al reeditarse en 1846 el *Dogma socialista* —una suerte de manifiesto político colectivo elaborado por Echeverría y Alberdi entre otros, expresión de las ideas de la logia llamada *Asociación de Mayo* o de la *Joven Argentina*⁴⁴—, recibe, entre otras, las críticas de Pedro de Ángelis, controvertido periodista e intelectual napolitano radicado en Buenos Aires. En respuesta a éste, Echeverría publica dos cartas, en la primera de las cuales lanza un ataque personal al crítico, destacando su mediocridad y obsecuencia con respecto al gobierno porteño. La atención de Echeverría se concentra en el calificativo de *romántico*, en sus acepciones de *extravagante* y *exagerado*, tal como lo empleaban «los reaccionarios» para caracterizar a la «literatura nueva» que había penetrado ya en España y Argentina⁴⁵. Estos «reaccionarios» desconocían el sentido correcto y serio de la palabra *romántico*, que Echeverría expone con lucidez filológica, a diferencia de los jóvenes argentinos seguidores de ese movimiento:

⁴³ *El Corsario*, 15 de marzo de 1840, pág. 80.

⁴⁴ El *Dogma* había sido publicado originalmente en el último número de *El Iniciador*, n.º 4, tomo 2.º (1 de enero de 1839), págs. 65-83.

⁴⁵ Esteban ECHEVERRÍA, «Cartas a don Pedro de Ángelis editor del *Archivo Americano*», en *Dogma socialista y otras páginas políticas*, Buenos Aires, Estrada, 1948, págs. 185-270, pág. 201.

Pero algunos jóvenes argentinos, que sabían todo esto, se reían de la ignorancia de los burlones reaccionarios y de los que aplaudían sus irónicas pullas; se reían sobre todo de Ud., señor Editor, el más ilustre y testarudo de los *clasicones de entonces*⁴⁶.

De Ángelis, entonces, pertenecería a esa hueste de «clasicones» y de ignorantes y «burlones reaccionarios». Más allá del carácter sarcástico y descalificador del término, Echeverría tenía sus motivos para incluir a De Ángelis entre los cultores del neoclasicismo. En efecto, el napolitano es el responsable de la publicación en latín en 1828 de una versión de *De illustribus viris* de Cornelio Nepote —conocido como el primer clásico impreso en Argentina— y del proyecto encomendado por el gobierno de Buenos Aires en 1833 de una colección de autores latinos, que nunca vio la luz, destinados a las aulas universitarias⁴⁷.

De Ángelis es el único representante mencionado del grupo clasicista. Nuevamente se percibe cierto recato en esa omisión, recato que Echeverría solo viola al sentirse atacado directamente. E incluso parece manifestar cierto arrepentimiento por haberle llamado *clasicón*, epíteto que matiza en una nota al pie: «Debe confesar el autor de estas cartas que representando solo en aquel tiempo en su país la literatura nueva, era muy elogiado por todos los clásicos, incluso el editor del *Archivo*»⁴⁸. Los *clasicones* devienen en *clásicos* y recuperan el respeto de Echeverría cuando prodigan elogios a sus obras.

Un término semejante al de «clasicones» emplea Andrés Lamas, uno de los fundadores de *El Iniciador*, en un artículo publicado en sus páginas, titulado «¿Quiénes escriben *El Iniciador*? Diálogo sobre alguna cosa»⁴⁹. Allí se presenta un diálogo entre un redactor del quincenario y un anciano que cuestiona la capacidad e idoneidad de los intelectuales jóvenes para llevar adelante proyectos culturales. Estos son calificados de idealistas e inexpertos. Para defenderse del ataque, Lamas recurre, entre otros argumentos, a una variante del motivo del *carpe diem*:

[...] entonces [cuando los jóvenes tengan canas] habrá dejado que descienda a la tumba la generación que los precede, y tomarán su lugar para hacer lo que ella

⁴⁶ Las cursivas pertenecen al original.

⁴⁷ Fermín CHÁVEZ, *La cultura en la época de Rosas. Aportes a la descolonización mental de la Argentina*, Buenos Aires, Theoria, 1973, pág. 59; Josefá E. SABOR, *Pedro de Angelis y los orígenes de la bibliografía argentina. Ensayo biobibliográfico*, Buenos Aires, Solar, 1995, págs. 31-32, 387.

⁴⁸ ECHEVERRÍA, «Cartas a don Pedro de Ángelis», pág. 203.

⁴⁹ *El Iniciador*, n.º 2, tomo 1.º (1 de mayo de 1838), págs. 31-34.

hizo, o se envolverán en resistencias, por que las masas estarán como estaban pues que nada han hecho para prepararlas, y la sociedad será lo que la literatura en manos de los *clasiquistas*: un eterno pleonasma; una eterna imitación: una abnegación completa de progreso; una deserción del porvenir, de la perfectibilidad sin fin a que debe marchar la humanidad⁵⁰.

Lamas actualiza aquí la imagen del clasicismo como sistema basado en la imitación inerte y superflua, y caracteriza de paso a sus cultores como «clasiquistas». Dado que la discusión se entabla en un escenario local —un joven, que luego se identifica como redactor de *El Iniciador*, le pide su juicio sobre el quincenario a un interlocutor mayor que él—, no resulta forzado aventurar que dicho calificativo está dirigido a los representantes rioplatenses del clasicismo.

Si nos atenemos a los testimonios mencionados, la versión americana o rioplatense del clasicismo nunca habría cuajado y solo habría contado con unos pocos adeptos, a los que no vale la pena ni siquiera mencionar. Las afirmaciones analizadas sobre el clasicismo europeo (y francés específicamente), por el contrario, ofrecen la imagen de un sistema obsoleto que llegó a ser dominante en un momento dado y que posteriormente fue derrotado y desplazado por el romanticismo.

La descalificación contenida en los epítetos de «clasicones», «clasiquistas» y «pobres escueleros» implica la acusación del ejercicio de una práctica desvirtuada, de una adulteración de los postulados de la estética neoclásica. En cierto sentido, estos términos se asemejan al de «clásicos bastardos» que emplea Echeverría para referirse a los neoclásicos franceses, en cuanto adulteran los modelos antiguos o clásicos. Según este razonamiento, los clasicistas rioplatenses, en la medida en que siguen a la escuela francesa, serían culpables de una doble adulteración, o bien, de la adulteración de una copia ya adulterada.

Matices y ambigüedades

El repudio del neoclasicismo, predominante y generalizado en el discurso de los llamados románticos rioplatenses, no constituye sin embargo una actitud homogénea, ejercida por todos sus miembros de la misma manera, ni carente de matices.

Los redactores de *El Correo*, José y Luis L. Domínguez y Bernabé Guerrero Torres, responsables de la reproducción del artículo de Mesonero Romanos que

⁵⁰ «¿Quiénes escriben *El Iniciador*?», pág. 32, col. 2. El énfasis pertenece al original.

desatara la polémica con *El Corsario*, le responden a su contrincante con una declaración de simpatía por el romanticismo:

[...] declararemos con alguna más franqueza que el Corsario, que somos más románticos, es decir, que nos gustan más en general las producciones de la escuela que se ha llamado romántica, que las de la clásica. Por consiguiente se ha equivocado mucho el Corsario cuando nos ha supuesto la intención de rehabilitar la vieja escuela⁵¹.

En efecto, los hermanos Domínguez habían transitado por algunos de los espacios de sociabilidad en los que los jóvenes románticos desempeñaban un papel preponderante, tales como el *Salón Literario* y la *Asociación de Mayo*⁵². Sin embargo, dos días después de publicada aquella declaración pro-romántica, aparece en *El Correo*, en la sección «Correspondencias», un texto sin firma, tras el que se sospecha la presencia de uno de los redactores, o de algunos de ellos⁵³. El o los autores de la carta asume/n aquí una postura neutral:

Y sea dicho con franqueza: no somos clásicos ni románticos. Reconocemos sí como una necesidad absoluta y la recomendamos como tal a nuestros jóvenes poetas y literatos, que las dos escuelas, la antigua y la moderna, la clásica y la romántica, deben ser conocidas y estudiadas con criterio y detención, sin dejarse alucinar por ecos entusiastas que solo se elevan a cierta altura, pero que quedan postrados ante la razón y la conveniencia literaria⁵⁴.

La legitimación de las afirmaciones de «El Corresponsal»⁵⁵ por parte de los redactores de *El Correo*⁵⁶ introduce matices a su inicial defensa romántica. La neutralidad y la reivindicación de las obras clásicas constituyen gestos que

⁵¹ «Una contestación», *El Correo*, n.º 33 (18 de marzo de 1840), pág. 3, col. 1.

⁵² El *Salón Literario* es una institución concebida a mediados de 1837 por el librero Marcos Sastre como un espacio de lectura y discusión sobre cuestiones filosóficas, culturales, literarias y políticas. Cfr. al respecto Félix WEINBERG, *El Salón Literario de 1837. Con escritos de M. Sastre, J. B. Alberdi, J. M. Gutiérrez y E. Echeverría*, Buenos Aires, Hachette, 1977. La *Asociación de Mayo* es una sociedad secreta, con fines políticos, impulsada por Echeverría en 1838 e inspirada en las logias europeas. Cfr. Jorge MYERS, «La revolución en las ideas: la generación de 1837 en la cultura y en la política argentinas», en Noemí GOLDMAN (dir.), *Revolución, República, Confederación (1806-1852)*, *Nueva Historia Argentina*, tomo III, Buenos Aires, Susamericana, 2005, págs. 381-445, págs. 400-401.

⁵³ Cfr. MARTINO, «¿Guerra de los diarios?», pág. 28.

⁵⁴ «Un abordaje», *El Correo*, n.º 35 (20 de marzo de 1840), pág. 3, col. 2.

⁵⁵ Tal será la firma que estampará en una de sus intervenciones («Al Corsario», *El Correo*, n.º 39 (26 de marzo de 1840), pág. 1, col. 3 y pág. 2, cols. 1-2).

⁵⁶ Artículo sin título, *El Correo*, n.º 43 (31 de marzo de 1840), pág. 2, col. 3 y pág. 3, cols. 1-2.

dejan entrever una tibia adhesión al clasicismo o, al menos, el distanciamiento con respecto a una actitud de repudio.

Esta postura también se percibe en la respuesta, claramente irónica, de «El Corresponsal» a uno de los puntos de la argumentación de *El Corsario*, quien sostenía que España no tenía «antecedentes literarios» suficientes para criticar al romanticismo, a diferencia de Francia⁵⁷:

¿Quién os da vela en este entierro, ignorantes Españoles, pobres que solo contáis los ingenios de Quevedo, Mateo Alemán, Luis Vélez de Guevara, Cervantes, Jovellanos, Iriarte, Isla, Iglesias, el autor de la Celestina y de Gil Blas? ¡No estáis en los antecedentes literarios!⁵⁸

La inclusión en este canon de autores del siglo XVIII junto a figuras del Siglo de Oro constituye una muestra de la reivindicación de la estética clasicista, que puede sorprender en una publicación redactada por *jóvenes románticos*.

La recuperación de figuras vinculadas al clasicismo se registra también con respecto a figuras del escenario local. Tal es el caso de Juan Cruz Varela⁵⁹, a quien Juan María Gutiérrez consagra un estudio en 1871. La filiación estética de Varela es destacada explícitamente por Gutiérrez: «[...] había conquistado el título de sacerdote de lo bello, según las creencias y dogmas del clasicismo»⁶⁰. «La índole general de la poesía del señor Varela es la de la Francia anterior a la escuela romántica»⁶¹.

El clasicismo de Varela, desde la perspectiva de Gutiérrez, carece, no obstante, de la rigidez y servilismo respecto a la preceptiva atribuidos a dicho movimiento. Muy por el contrario, en ciertas composiciones pareciera sintetizar elementos de las escuelas en pugna:

[el poema *Elvira*] es romántico en el fondo, y de la escuela clásica por el traje con que están vestidos los afectos, por la simetría de las partes, por la naturaleza de las imágenes y por la corrección general de los pormenores⁶².

⁵⁷ Artículo sin título, *El Corsario*, 15 de marzo de 1840, págs. 79-80.

⁵⁸ *El Correo*, n.º 35 (20 de marzo de 1840), pág. 3, col. 3.

⁵⁹ Juan Cruz Varela es el autor de dos tragedias, *Argia* y *Dido*, además de traductor de numerosas obras de la literatura latina, entre las que se destaca su versión inconclusa de la *Eneida* de Virgilio (Juan María GUTIÉRREZ, *Estudio sobre las obras y la persona del literato y publicista argentino D. Juan de la Cruz Varela*, Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo, 1871, págs. 116-151).

⁶⁰ *Ibíd.*, pág. 328.

⁶¹ *Ibíd.*, pág. 351.

⁶² *Ibíd.*, pág. 32. Ricardo Rojas considera, de modo semejante, que algunos versos de *Elvira* se aproximan a la «libertad romántica» (Ricardo ROJAS, *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, vol. IV, «Los coloniales», Buenos Aires, Kraft, 1957, pág. 634).

Los sáficos «la muerte del poeta⁶³» son una lección y un desafío. Como lección, muestra de qué manera, con un metro esencialmente antiguo y clásico, apelando a las alusiones paganas y sometiéndose severamente a las normas de la escuela que los jóvenes daban por muerta, se podían expresar los sentimientos más hondos y naturales y teñirse el verso con las tintas melancólicas, esenciales y apetecidas en la escuela del romanticismo de aquellos días⁶⁴.

Se revela en este pasaje, una vez más, la opinión expresada por los románticos sobre el carácter clausurado de la escuela clásica, «que los jóvenes daban por muerta». Los versos de Varela constituirían precisamente, parece querer decir Gutiérrez, una prueba de que el clasicismo no había caducado y de que no era tan rígido ni impermeable a las novedades estéticas. En este caso, Gutiérrez adopta una perspectiva singular, distanciándose de esa postura romántica (no se incluye entre esos *jóvenes*), a la que sin embargo había adherido treinta años atrás. Al referirse a la participación en *El Iniciador* de Juan Cruz Varela, Gutiérrez profundiza dicho distanciamiento:

[*El Iniciador*] representaba en las dos márgenes del Plata, las intenciones sociales y literarias de los jóvenes conocidos entonces con el nombre de románticos. Distinguíales un sentimiento orgulloso de suficiencia, un gran desdén de los “viejos”, y es forzoso decirlo, una cultura literaria incompleta. Sus frecuentes pecados contra la disciplina literaria y contra los modelos de la antigüedad en bellas letras, eran mortales [...]⁶⁵.

La descalificación de los jóvenes románticos, autores de mortales pecados contra los modelos antiguos, permitiría suponer una actitud favorable hacia el partido clasicista, promotor de la imitación de dichos modelos. Gutiérrez, olvidándose de su pasado romántico y de sus tareas como colaborador asiduo de *El Iniciador*, reformula de este modo la tradicional dicotomía. Los modelos clásicos, situados en una esfera cercana a lo sagrado, seguirían vigentes, custodiados por los clasicistas, devotos sacerdotes encargados de su culto, y atacados sacrílegamente por los románticos.

La figura de Juan Cruz Varela es rescatada también por Alberdi de un modo particular en un artículo que le dedica con ocasión de su muerte⁶⁶. Encabeza la

⁶³ «De la muerte del poeta», *El Iniciador*, n.º 2, tomo 1.º (1 de mayo de 1838), pág. 31.

⁶⁴ GUTIÉRREZ, *Estudio Juan de la Cruz Varela*, pág. 328.

⁶⁵ *Ibid.*, págs. 328-329.

⁶⁶ La nota se titula «Juan Cruz Varela» y se publica en *El Nacional*, Época segunda, n.º 60, 25 de enero de 1839, pág. 1, cols. 1-2. Gutiérrez reproduce fragmentariamente el artículo de Alberdi en su obra

necrológica un epígrafe de Victor Hugo, donde éste manifiesta el efecto devastador que le produjo la noticia de la muerte de un poeta. Si bien en el epígrafe no se lo identifica, el poeta en cuestión es Lord Byron. No deja de llamar la atención la operación de resignificación y atribución a un escritor neoclásico de las palabras del romántico Hugo sobre el también romántico Byron. Conociendo el tono irónico y burlón que sabía desplegar Alberdi en ocasiones⁶⁷, probablemente se trate de una suerte de chanza. La autoridad de Hugo vuelve a invocarse en el texto, esta vez para señalar un rasgo divergente entre la carrera de Varela y la del poeta francés, quien, a diferencia de aquel, tuvo sus «tres días de julio» y fue por eso más afortunado⁶⁸. Esta alusión a la *Revolución de julio* (1830) remite, en el caso de Varela, al hecho de que murió sin la posibilidad de participar de la esperada restauración de la libertad, encarnada en la gesta militar del general Juan Lavalle contra el gobierno de Rosas⁶⁹, que culmina en derrota.

Alberdi exalta a Varela por su poesía en defensa de los ideales y gestas independentistas. Lo llama «patrimonio de la gloria argentina», «poeta de la Libertad»⁷⁰, «lucero que ha brillado durante la noche de la barbarie»⁷¹, «armónico cantor de las glorias más puras de la patria»⁷². Esta exaltación constituye un gesto acorde con la ideología de estos jóvenes románticos que se autodenominaban herederos de aquella heroica tradición. Alberdi aprovecha también la ocasión para denunciar la opresión del gobierno de Rosas, a quien responsabiliza del destierro y de la muerte de Varela: «Tú solo, Rosas, tienes que dar razón a la Libertad [...] de la lira de Varela»⁷³. De este modo, vincula sus padecimientos con los que sufren todos los desterrados que luchan contra el gobernante de Buenos Aires —él mismo incluido—, en un gesto fraternal, que podría leerse como conciliatorio, si tenemos en cuenta las desavenencias que se habían levantado entre ellos.

sobre Varela, acompañado de pasajes de poemas de Echeverría y José Rivera Indarte con motivo de la muerte del poeta (GUTIÉRREZ, *Estudio Juan de la Cruz Varela*, págs. 336-338). La necrológica es recogida también en la colección de los *Escritos póstumos* (tomo xv) de Alberdi, proyecto editorial llevado a cabo por su hijo Manuel y por Francisco Cruz entre 1895 y 1901 (Oscar TERÁN, *Las palabras ausentes: para leer los Escritos póstumos de Alberdi*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004, pág. 10). Seguimos esta versión en el presente trabajo.

⁶⁷ Cfr. en este sentido sus artículos de costumbre firmados con el pseudónimo de *Figarillo*, publicados en *La Moda* y *El Iniciador*.

⁶⁸ Juan Bautista ALBERDI, *Escritos póstumos*, tomo xv, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2006, pág. 240.

⁶⁹ GUTIÉRREZ, *Estudio Juan de la Cruz Varela*, pág. 336.

⁷⁰ ALBERDI, *Escritos póstumos*, pág. 239.

⁷¹ *Ibíd.*, pág. 240.

⁷² *Ibíd.*, pág. 241.

⁷³ *Ibíd.*, pág. 240.

En un texto de carácter evocativo titulado «Acontecimientos del Plata en 1839 y 1840. Recuerdos – Impresiones – Pensamientos»⁷⁴, Alberdi rememora la decepción que lo embarga, tras arribar como exiliado a Montevideo en noviembre de 1838 y conocer a Juan Cruz, a quien nota enfermo y aniquilado: «Tal encontré al segundo de los campeones que debían encabezar la nueva reacción contra el tigre de Buenos Aires [Juan Manuel de Rosas]»⁷⁵. Incluso antes de pasar a Montevideo, ya existían diferencias políticas entre ambos. En el mismo escrito, Alberdi cuestiona la condena de Varela al bloqueo francés del puerto argentino (1838-1840), condena que lo acercaría involuntariamente al bando de los partidarios de Rosas, es decir, de los enemigos comunes⁷⁶.

El gesto de rescate articulado en la necrológica no alcanza solo a Varela. Junto a él, son mencionados otros conspicuos miembros de su generación:

Esta patria que se disponía a volver a escuchar tus armonías, que se preparaba a ver su antigua Libertad cortejada de sus antiguos poetas, esta patria que había sido tu musa, tu beldad, tu numen, cómo te sentirá cuando sepa que la has abandonado para siempre, con tus gloriosos amigos Lafinur, Rodríguez y Luca!⁷⁷.

Alberdi erige aquí un panteón neoclásico⁷⁸, en un gesto de reconocimiento no exento, sin embargo, de cierto matiz crítico, sutil y delicado pero evidente. Este panteón —que remite en su diseño a un grupo escultórico de mármol, con las figuras de Lafinur, Rodríguez, Luca y Varela sosteniendo la lira y la pluma en torno a las alegorías de la Patria y la Libertad— deifica pero también congela en el pasado. Varela y sus «gloriosos amigos» son los «antiguos poetas» de la patria, es decir, pertenecen a otra época, a una generación que ya cumplió su ciclo. En este sentido, podría leerse este calificativo, por un lado, como una referencia a la estética neoclásica a la que adhería Varela, en una dicotomía que elide el segundo término —los poetas modernos— y

⁷⁴ Este texto fue publicado en los *Escritos póstumos* (tomo xv) de Alberdi.

⁷⁵ ALBERDI, *Escritos póstumos*, págs. 217-218.

⁷⁶ *Ibíd.*, pág. 214.

⁷⁷ *Ibíd.*, pág. 240.

⁷⁸ Juan Crisóstomo Lafinur, Fray Cayetano Rodríguez y Esteban de Luca cultivaron una poesía patriótica, de tono épico, con fuertes resonancias clasicistas (ROJAS, *Historia de la literatura argentina*, vol. I, «Los gauchescos», pág. 39; Martín PRIETO, *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2006, págs. 29-30, 33; Carlos Alberto LOPRETE, *Literatura esencial de la Argentina (desde sus orígenes hasta nuestros días)*, San Miguel de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, 2008, págs. 60-62).

remite a la *Querelle des Anciens et des Modernes*⁷⁹. Por otro lado, como un cuestionamiento sabiamente disfrazado al afán de vigencia de Varela, a su persistencia en mantener un lugar de privilegio en la escena literaria. Resulta elocuente en este sentido el juicio sobre Varela que Alberdi reproduce en el ya citado «Acontecimientos del Plata...», juicio frente al cual se distancia, en una actitud que percibimos teñida de recelo: «Según cierto público, Varela no envejecía: por él no pasaban días. Había escrito bien en 1824, escribía lo mismo en 1839»⁸⁰.

En la necrológica, Alberdi, prudentemente, no emite juicio sobre los méritos literarios y específicamente estéticos de la obra de Varela. Al menos no lo hace de una manera explícita. Su escrito «Acontecimientos del Plata...» le ofrece ocasión más propicia, y allí deja asentada su opinión al respecto: «Como obra de arte, nosotros no conocemos una página de su pluma, en prosa ni en verso, que merezca llamarse bien escrita»⁸¹. En concordancia con sus afirmaciones en la necrológica, Alberdi destaca el aspecto político-ideológico de la obra de Varela, o al menos de parte de ella: «Como la expresión de los sentimientos y de los impulsos del patriotismo nacional, hay muchas entre sus obras que están llenas de verdad y de mérito»⁸².

Vínculos y tensiones

Las actitudes de los redactores de *El Correo* y de Gutiérrez y Alberdi frente a Juan Cruz Varela constituyen casos de lecturas complejas del clasicismo y sus representantes rioplatenses. Si bien se articulan desde una posición definida en principio como *romántica* o *socialista*, ejercitan el rescate de figuras y/o postulados presuntamente extraños a su ideología. Los matices que introducen en su discurso habilitan interpretaciones dinámicas, más adecuadas para aproximarse a un panorama no carente de ambigüedades y contradicciones.

La relativización del repudio categórico y predominante del clasicismo se pone de manifiesto, como vimos, por un lado, en actitudes de revalorización de ciertas figuras; por el otro, en la conducta cautelosa a la hora de mencionar a los clasicistas locales por su nombre, a pesar de dirigirles gruesos epítetos ge-

⁷⁹ Cfr. Luis Marcelo MARTINO, «La *Querelle des Anciens et des Modernes* en el Río de la Plata», *Praesentia. Revista Venezolana de Estudios Clásicos*, n.º 12 (2011), disponible en <http://revistas.saber.ula.ve/index.php/praesentia/article/view/3408.html>.

⁸⁰ ALBERDI, *Escritos póstumos*, pág. 220.

⁸¹ *Ibíd.*, pág. 220.

⁸² *Ibíd.*

nerales. La búsqueda de una explicación de estas (y otras) conductas, lecturas y actitudes arroja múltiples respuestas.

El rechazo del clasicismo constituye un gesto que heredan los románticos y *socialistas* locales como parte de los tópicos del romanticismo europeo, de la retórica incendiaria de sus manifiestos. En sus discursos, entonces, reproducen y re-actualizan dicho gesto, en clara referencia a los textos programáticos europeos. No obstante, más allá de esa retórica trasplantada, hay factores políticos e ideológicos que determinan o fuerzan un acercamiento entre las facciones estéticas en pugna. No hay que olvidar, en primer lugar, que los clasicistas argentinos son también los *héroes de Mayo*, de la gesta de la independencia política nacional. Por lo tanto, los intelectuales más jóvenes, que reivindican dicha tradición independentista y se consideran sus continuadores en el plano cultural, no pueden romper lanzas de un modo categórico con los exponentes del clasicismo en el Río de la Plata.

Un segundo factor explicativo, también dentro del plano político, es la convivencia en el exilio uruguayo de románticos y clasicistas —quienes emigran aproximadamente diez años antes que aquellos⁸³— en la facción opositora al gobierno de Juan Manuel de Rosas. Esta convivencia justifica el elogio de Florencio Varela por parte de Echeverría en su «Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 37», donde el romántico incluye al neoclásico entre aquellos escritores que, «aunque no profesan nuestras doctrinas, se han distinguido por su devoción a la patria y por su perseverancia en la lucha contra Rosas»⁸⁴. Esta situación determinaría, además, el tono conciliatorio de una publicación como *El Iniciador*, dirigida por los jóvenes románticos pero que cuenta también entre sus colaboradores a los hermanos Varela.

Por otra parte, los vínculos personales, de amistad y parentesco entre los intelectuales involucrados, influyen necesariamente en los juicios sobre el clasicismo y sus cultores, determinando tal vez un tono más moderado e indulgente. Florencio Varela es amigo de Gutiérrez y Luis Domínguez y cuñado de Miguel Cané, al estar casado con Justa, la hermana de éste⁸⁵. Domínguez, a su

⁸³ Debemos aclarar que no todos los propulsores y cultores del clasicismo rioplatenses emigraron a Montevideo alrededor de 1828-1829 perseguidos por el gobierno de Rosas. Vicente López y Planes, por ejemplo, autor de la letra de la «Marcha Patriótica» elegida como «Himno Nacional» argentino en 1813 (PRIETO, *Breve historia de la literatura argentina*, págs. 29-31), fue un intelectual adicto al gobernador de Buenos Aires. Cfr. ROJAS, *Historia de la literatura argentina*, vol. IV, «Los coloniales», pág. 542.

⁸⁴ Esteban ECHEVERRÍA, «Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 37», en *Dogma socialista y otras páginas políticas*, Buenos Aires, Estrada, 1948, págs. 3-98, pág. 62.

⁸⁵ ROJAS, *Historia de la literatura argentina*, vol. VI, «Los proscriptos», pág. 404.

vez, también está casado con una hermana de Cané, Ana⁸⁶, lo que lo convierte en concuñado de Varela.

Por último, las actitudes hacia los representantes locales del clasicismo están fuertemente determinadas por la lógica específica del campo intelectual, donde actúan agentes consagrados que operan a su vez como consagradorios por estar en posesión y administración de ciertos recursos simbólicos dotados de prestigio, y a los que se ven obligados a recurrir aquellos que aspiran a la consagración o que desean aumentar su peso y adquirir mayor presencia en el campo⁸⁷. En nuestro caso, los clasicistas constituyen los intelectuales ya consagrados y los románticos son los aspirantes a la consagración o a un grado mayor de consagración.

Alberdi, como habíamos insinuado antes, reconoce el grado de consagración de Juan Cruz Varela, a quien llama «el escritor argentino por excelencia»⁸⁸. No obstante, se distancia de dicho juicio al adscribirlo a «cierto público», y pone en duda el merecimiento de dicha consideración:

[...] era el autor nato de todo lo que aparecía escrito con algún espíritu y calor. Para que una buena idea pasase por tal era indispensable timbrarla con el nombre de Varela. Será curioso siempre de indagar el origen de la fama literaria de don Juan Cruz Varela⁸⁹.

Otra de las figuras consagradas es Vicente López y Planes, ya mencionado más arriba. En una carta del 13 de setiembre de 1832, Echeverría le remite a López su obra temprana *Elvira*, solicitándole un «sufragio favorable» y llamándolo «hijo predilecto de las Musas Argentinas»⁹⁰. Por otra parte, la afirmación de Echeverría en su carta a De Ángelis de que «era muy elogiado por todos los clásicos, incluso el editor del *Archivo*»⁹¹ revela que buscaba la aprobación de ese sector.

Gutiérrez brinda también un testimonio de la importancia de López y Planes en el campo intelectual argentino:

⁸⁶ Manuel MÚJICA LÁINEZ, *Miguel Cané (padre). Un romántico porteño*, Buenos Aires, El elefante blanco, 2000, págs. 18-19.

⁸⁷ Recurrimos en este punto a las categorías de Pierre Bourdieu. Cfr. Pierre BOURDIEU, «Campo intelectual y proyecto creador», en Nara ARAUJO y Teresa DELGADO (selecc.), *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, México, UAM-I/Universidad de la Habana, 2003, págs. 239-286.

⁸⁸ ALBERDI, *Escritos póstumos*, pág. 220.

⁸⁹ *Ibíd.*

⁹⁰ Félix WEINBERG, *Esteban Echeverría. Ideólogo de la segunda revolución*, Buenos Aires, Taurus, 2006, pág. 355.

⁹¹ ECHEVERRÍA, «Cartas a don Pedro de Ángelis», pág. 203.

López era juez en materias de buen gusto dentro de cuya jurisdicción se presentaba con la mayor confianza. El fallo de aquel Mentor de nuestra literatura, era un bautizo indispensable para sus obras poéticas [de Juan Cruz Varela]. Cuando comenzó a leer su Dido en la tertulia del ministro de gobierno, no daba principio hasta no ver a su maestro entre la distinguida concurrencia⁹².

Este pasaje pone en evidencia la existencia de grados de consagración y jerarquización. Juan Cruz Varela —figura prestigiosa, consagrada y consagratoria— anhelaba y necesitaba a su vez la bendición y el fallo favorable de López sobre su obra.

La consideración de los factores expuestos más arriba conduce forzosamente a una concepción dinámica del funcionamiento de los grupos o *generaciones estéticas*. Los vínculos complejos y cruzados entre los distintos intelectuales, sin importar la facción a la que pertenecen, ofrece una visión que, a nuestro entender, permite un abordaje más certero del funcionamiento del campo intelectual. Las actitudes polivalentes frente al clasicismo local por parte de los románticos ofrecen un testimonio del dinamismo de un espacio donde conviven representantes de ambos partidos, en tensión permanente pero también en continuas negociaciones.

⁹² GUTIÉRREZ, *Estudio Juan de la Cruz Varela*, pág. 347.