

PARNASOS FUNDACIONALES,
LETRA, NACIÓN Y ESTADO EN EL SIGLO XIX¹

POR

HUGO ACHUGAR
Universidad de la República, Uruguay

Liras, parnasos, guirnaldas, álbumes, aguinaldos, museos, flores, florestas e incluso ramilletes, con todos esos nombres se cosechó la producción poética latinoamericana durante el siglo pasado. Se podría argumentar que la furia compiladora que impulsó la labor de muchos letrados del siglo XIX sólo intentaba salvar del olvido la escritura poética de nuestros antepasados. De hecho esa ha sido siempre una de las funciones de las antologías. Sin embargo estos empecinados compiladores aspiraron a algo más.

Junto con la cosecha, junto con la publicación, junto con ese afirmar “aquí estamos, existimos, somos y sobreviviremos”, los primeros de estos libros realizaron un gesto, pretendieron darle cuerpo de letra a un sentimiento, intentaron construir un imaginario, una nación. Se trata de antologías nacionales, de parnasos fundacionales. Apostaban a la inscripción y se jugaron al aura sagrada de la escritura. Algunos lo lograron, otros se vuelven polvo en los sótanos de las bibliotecas, tanto de las nacionales como de las extranjeras.

Sin embargo, hoy, desde mi mesa de trabajo leo, como en un palimpsesto, las trazas de aquellas escrituras fundacionales en estas nuestras contemporáneas sociedades. Al leer estos parnasos estoy leyendo a la vez desde varios textos, muchos textos. Aquello que intentarían fundar los letrados hacia la primera mitad del siglo XIX es y no es esta comunidad de hoy. Es y no es en la medida en que la sociedad argentina, brasileña, chilena, uruguaya o venezolana ha sido fundada y vuelta a fundar varias veces en el siglo y medio que llevan de vida.

La Academia a la que pertenecemos realiza “una tradición de lectura que no es la misma en cada región”, como dice Libertella, pero que también realiza la lectura de una tradición.² Hay, sin embargo, ciertas tradiciones de lectura que se han venido abajo junto con algunos objetos concretos y con otros teóricos. También es posible que la lectura de una tradición

¹ La presente investigación está en sus comienzos y las páginas de este ensayo constituyen apenas un intento de delimitación. En una primera versión mi trabajo se limitaba al Río de la Plata; al respecto ver el capítulo “El parnaso es la nación” en *La biblioteca en ruinas*.

² Héctor Libertella señalaba no hace mucho “algunos amigos míos parecen estar buscando escribir El Libro de los Libros, una especie de antología armada primero, y después reescrita sobre pedazos, trozos, sonidos: trinos de varias obras salidas no de *las lecturas de una tradición*, sino de *una tradición de lectura*, que no es la misma en cada región” (4, subrayado mío).

pueda implicar además la erosión (o desconstrucción, si se prefiere) tanto de una determinada lectura como de una determinada tradición.

La lectura ha sido y sigue siendo un modo de pelear por el control de los significados. La lectura ejercida por los críticos ha sido, fundamental aunque no únicamente, un modo de construir, destruir o preservar tradiciones. Y la tradición, ya lo sabemos, es el discurso de la memoria que se realiza desde el poder, tanto el hegemónico como el subalterno.

Lo que sigue surge de algunas preocupaciones/obsesiones vinculadas tanto a la problemática existencia de un país como Uruguay en un tiempo postdictatorial como a la supuesta caducidad u obsolescencia de la categoría nación en los estudios culturales y literarios. Dicho de otro modo, se relaciona con afirmaciones originadas en cierto sector de la Academia según las cuales la variable nacional es ya un fenómeno propio del “tercer mundo”, ya una categoría propia de las elites hegemónicas que por lo mismo se ha vuelto sospechosa.

1. PUNTOS DE PARTIDA

Lo que me propongo es leer la fundación poética del imaginario nacional en los distintos países de América a través de lo que llamo “parnasos fundacionales” o primeras antologías de carácter nacional posteriores a la Independencia. Rosalba Campra ha señalado que “en ese momento (inicio de los Estados nacionales, hacia 1830; H.A.), ser americano es un hecho ético, no geográfico. La idea nacional se ve rebasada por el concepto de americanidad” (Campra, 38). Es posible, pero ese era uno de los proyectos políticos de la época y no el único. Es por la argumentación de la americanidad rebasando lo nacional que Campra, entre otras razones, centra su trabajo en la consideración de las antologías americanas en un período comprendido entre la aparición de la *América poética* (1846-47) de Juan María Gutiérrez y la *Antología de poetas hispanoamericanos* (1893-95) de Marcelino Menéndez y Pelayo.

A diferencia de Campra, lo que me interesa no es el impulso americanista que rebasa lo nacional sino precisamente la construcción del imaginario nacional que los parnasos fundacionales realizan. Por su parte, Antonio Cornejo Polar en *La formación de la tradición literaria en el Perú* que:

En 1862, con la aparición de *El álbum de Ayacucho*, concluye el primer y más importante ciclo de las antologías que recopilan composiciones varias en torno a un hecho histórico decisivo y comienza, con *El Parnaso Peruano* de José Toribio Polo la serie de antologías específicamente literarias. Si aquéllas dicen poco acerca de la formación de la tradición literaria nacional, porque en su criterio de selección prima sobre cualquier otro factor la pertinencia temática, éstas, en cambio, remiten directamente a ese proceso formativo y de alguna manera lo constituyen: son parte esencial de la trama más visible de la tradición, implican una cierta definición de lo que se entiende por literatura peruana y con frecuencia postulan una lectura de su desarrollo histórico (Cornejo 46).

También a diferencia de Cornejo Polar, lo que me interesa no es la formación específicamente literaria sino la formación de la tradición nacional. En este sentido, la argumentación de Cornejo Polar acerca de que las antologías, por él caracterizadas como

recopiladoras en torno a un hecho histórico, “dicen poco acerca de la formación literaria nacional, porque en su criterio de selección prima sobre cualquier otro factor la pertinencia temática” no resulta totalmente convincente pues precisamente en ese momento histórico lo constitutivo de un imaginario nacional o de una tradición nacional se basa en la función religante de un repertorio temático. La pertenencia a una tradición o a una comunidad nacional pasa por el reconocimiento como propios de una serie de hechos o mitos históricos que aspiran al diseño de un pasado diferenciado del de otras comunidades. Más aun, como resulta de la introducción a la *Lira Patriótica del Perú* escrita por Manuel Nicolás Corpancho en 1853: “Los himnos nacionales y cánticos guerreros ejercen en el espíritu popular una influencia indisputable. Despiertan y robustecen el patriotismo, irritan las pasiones generosas y hasta cierto punto preparan las más bellas heroicidades” (Corpancho III).

Por todo lo anterior es que mi interés radica precisamente en el examen de aquellos primeros parnasos o de aquellas primeras liras que contribuían mediante la representación artística a construir un imaginario nacional.

La Independencia generó un movimiento continental de recopilaciones poéticas de similar carácter que acompañó la voluntad de construcción del Estado nacional expresada en documentos jurídicos o en las constituciones. Ese *corpus* poético configuró un conjunto de parnasos, liras o antologías estructuradas sobre las incipientes “naciones” o “estados”. Al mismo tiempo que se procedía a establecer las bases de los Estados futuros mediante la aprobación de las constituciones nacionales, los letrados procedían a la “fundación poética” del Estado-Nación. Los parnasos fundacionales constituyeron una suerte de soporte—uno de los varios soportes—sobre el cual la clase letrada vinculada al proyecto de Independencia y fundación de los Estados-Nación de América Latina reformularon/ propusieron/ construyeron el imaginario colectivo de sus respectivos países. Ya sea mediante la apropiación o la nacionalización de su pasado colonial, ya mediante su creación “ab-nihilo”.

El caso de Argentina, Brasil y Uruguay resulta ejemplar: la *Lira Argentina* de 1824, *El Parnaso Brasileiro* de 1829 y *El Parnaso Oriental* de 1835 siguieron de cerca los procesos constitucionales de sus respectivos estados nacionales. No ocurrió en todos los países. El fenómeno, lejos de ser continentalmente sincrónico, tuvo características muy diferentes según los países y hasta según las regiones o subregiones.³

Si en Brasil las primeras antologías de carácter nacional aparecen entre 1829 y 1830, en Puerto Rico lo hacen entre 1843 y 1844, pero mientras la existencia jurídica del Estado brasileño surge hacia comienzos de la década del veinte, en el caso de Puerto Rico este pueblo no ha logrado constituir un Estado nacional independiente hasta el día de hoy. En otros países, los parnasos, liras o equivalentes son muy tardíos respecto de la gesta de la Independencia o incluso de la redacción de sus constituciones; así, República Dominicana y Nicaragua no contarán con sus respectivas liras nacionales hasta la década de los setenta;

³ La diversidad de fechas que se manejan en las historias y bibliografías hacen más difícil establecer una cronología precisa de la aparición de estas antologías nacionales. En la mayor parte de los casos hemos manejado los ejemplares originales o sus reproducciones facsimilares. De todos modos y dado el carácter inicial del presente proyecto de investigación, en los casos en que no hemos podido manejar la edición original trabajamos con un sistema de múltiples referencias bibliográficas.

El Salvador verá la publicación de los tres tomos de la *Guirnalda Salvadoreña, colección de poesías de los bardos de la República de El Salvador, precedidas de apuntes biográficos y juicios críticos sobre cada uno de sus autores* recién entre 1884 y 1886 y los hondureños no parecen haber tenido un parnaso nacional o equivalente hasta 1900. La *Honduras literaria* apareció el 14 de marzo de 1900, aunque en la portada se indica 1899, pues como afirma el colofón “Este tomo se empezó a imprimir el 23 de agosto de 1899 y se concluyó la impresión el 14 de marzo de 1900”.

Es evidente que en algunas regiones, como es el caso de los países de América Central, los avatares políticos impidieron o complicaron la definición temprana de los Estados nacionales, o al menos su consolidación. Por otra parte, en algunos países, la publicación de estas antologías o parnasos nacionales no fue hecha en forma de libro como parece haber ocurrido con *La Floresta Istmeña* de Panamá, publicada entre el 9 y el 20 de abril de 1856 en la revista *El Panameño*.⁴ Incluso, en algún caso es posible pensar que este tipo de publicaciones en periódicos pueda haber implicado un desestímulo a la recolección antológica en libro. Esto es lo que parece haber ocurrido con el caso de la poesía guatemalteca temprana recogida—aunque no con carácter antológico—entre otras muchas en la revista *El museo guatemalteco* de 1856. De no ser así y de mantener el criterio de publicación en volumen de una antología con carácter nacional para ser considerada “parnaso fundacional”, Guatemala no tendría una muestra de parnaso o similar hasta el año de 1928 cuando Humberto Porta Mencos publica *El parnaso guatemalteco*; lo que no parece verosímil. En el caso de Haití, los historiadores y críticos señalan que la “littérature haitienne est née aux lendemains de la conquête de l’Indépendance. (...) Toutefois, elle ne prendra vraiment forme et vie qu’avec la parution des premières revues du pays, de *L’Abeille Haitienne*, fondée a Port-au-Prince en 1817 par Jules Milscent, de *L’Observateur*, fondée aux Cayes en 1819 par Hérard Dumesle et du journal officiel de la République, *Le Télégraphe*” (Raphael 2). Estas publicaciones periódicas habrían cumplido de hecho la función fundacional que en otras regiones establecieron los parnasos.⁵

En este sentido, es revelador lo que señala David Escobar Galindo al referirse a la *Guirnalda Salvadoreña* de Román Mayorga Rivas: “Libro fundamental para nuestro siglo XIX. Abundante, generoso, prolijo. ¿Qué haríamos sin él? Nuestros poetas de la época casi no publicaban libros; colaboraban en periódicos efímeros, en revistas de escasa proyección. Pero quedaron, al menos, ahí, en la ‘Guirnalda’, recopilada acuciosamente por un joven nicaragüense que para siempre se afincó en la Cultura salvadoreña” (Escobar 9).

⁴ Rodrigo Miró y Aristides Martínez Ortega que son quienes consignan la referencia en la “Introducción” a *Antología de la poesía panameña* no indican quien pudo haber sido el autor de esta “floresta”. El caso de Panamá no es único; como veremos, algo similar ocurre con Guatemala, Haití y Paraguay.

⁵ Los casos de Panamá, Guatemala, Haití y Paraguay, entre otros, obligaría a distinguir entre “parnasos fundacionales” en tanto libro, “parnasos fundacionales” en tanto gesto de construcción de un imaginario poético-nacional que no necesariamente debió tener la forma de libro y que pudo aparecer en periódicos o revistas y “representaciones artísticas fundacionales” en tanto celebraciones poéticas de la nación que no tuvieron un exclusivo apoyo en la letra. Sobre este último caso, nos referimos en la última parte del presente ensayo.

Es cierto, sin embargo, que la propia historia política centroamericana y los avatares en la constitución y organización de los Estados nacionales tales como los conocemos hoy en día hacen pensar que el parnaso fundacional, configurador de un imaginario poético-nacional de cada uno de los estados nacionales en muchos de los casos fue tardío y también postergado. En ese sentido, también es posible que los movimientos federativos centroamericanos incidieran en la configuración de un imaginario nacional-regional donde, como argumentaba Campra para el conjunto de América Latina, lo nacional-local fuera rebasado por lo nacional-regional. Por lo mismo, los varios parnasos nacionales-regionales que fueron publicados en la década del 70 pueden haber operado como parnasos fundacionales de un imaginario nacional federativo. En ese sentido, la *Galería poética centroamericana* de Ramón Uriarte publicada en 1873 y *El Parnaso Centroamericano* de José María García Salas publicado en 1882 deberían también ser tomados como parnasos fundacionales.

En estos casos, sin embargo, la pregunta que parece surgir con particular fuerza es la de si es posible incluir dentro de la categoría de “parnasos fundacionales” a estas antologías tardías. Entre otras razones, por el hecho de que su misma aparición hacia finales del siglo XIX los acerca más a la idea de Antonio Cornejo Polar en el sentido de que la voluntad estaba más ligada a la idea de fundar una “tradicción literaria” y no un “imaginario nacional”.⁶

Pero hay otro tipo de problemas. En Chile no aparece la primera antología o parnaso nacional hasta 1862 cuando José Domingo Cortés publica una antología titulada *Flores chilenas* que antecederá en dos años al *Parnaso chileno* también del mismo Cortés. Sin embargo, en 1846 había aparecido la *América Poética* de Juan María Gutiérrez que, aun cuando tenía un carácter continental y no nacional, fue de particular relevancia para los chilenos.⁷

Al respecto, José Domingo Cortés sostiene en el “Prólogo” a *Flores chilenas*:

Una de las muchas ventajas que tienen las obras de este género es la de contribuir a generalizar el gusto por la lectura de los buenos versos: la poesía se hace así más popular, y los jóvenes vates ven con la satisfacción que se concede más estima a sus escritos. Al paso que se les relega al olvido con glacial indiferencia, desmayan fácilmente y no tardan en divorciarse de sus ingratas compañeras.

A reparar esta injusticia vienen las *Flores Chilenas*. Desde que apareció la *América poética*, no ha registrado la bibliografía chilena ninguna otra recopilación de su especie; ni mucho menos de los poetas nacionales, cuyas obras, dispersas la mayor parte en diversos periódicos, apénas (sic) son bien conocidas de los literatos de tal cual aficionado.

La diversidad de fechas indica la diversidad de ritmos en la constitución de los Estados nacionales y la mayor o menor interferencia de los procesos históricos⁸ así como de otros

⁶ El tema da para mucho más y será discutido en la versión final de esta investigación.

⁷ Creo imprescindible consignar que en la discusión sobre la América Poética se debe incluir el análisis de *El Museo de Ambas Américas* publicado por J. García del Río durante 1842 en Chile; lamentablemente no podemos desarrollar ese tema en esta oportunidad.

⁸ Hay que considerar además la incidencia de los procesos de alfabetización y los avatares de la imprenta y de las otras instituciones que configuraban el sistema letrado.

aspectos del desarrollo de nuestras sociedades en esa época.⁹ También indica que mientras en algunos países la nación precedió a la constitución del Estado, en otros el Estado precedió o coincidió con la afirmación nacional. El tema nación-estado aunque supera en mucho el de los parnasos nacionales también lo incluye. Es por eso que es posible considerar estos parnasos fundacionales como una suerte de sismógrafos en el que los avatares de la construcción nacional de nuestros Estados han quedado inscritos.

Algunos letrados de nuestra América entendieron que junto a la escritura fundacional del discurso jurídico debían establecer otra que dibujara el imaginario poético de sus respectivas comunidades. Dotar a la incipiente imaginación nacional de un discurso poético era contribuir a consolidar el proyecto de país. A la *Constitución* brasileña de 1821 siguió el *Parnaso Brasileiro* de Januário da Cunha Barbosa en 1829, así como la aparición de la *Lira Argentina* de Ramón Díaz coincidió en 1824 con la Constituyente y a la *Constitución* de 1830 en Uruguay siguió el primer tomo del *Parnaso Oriental* de Luciano Lira en 1835.

Implícita en la publicación de tales proyectos poéticos estaba la afirmación de que los nuevos países tenían además de leyes, su parnaso nacional; más aún, parnaso y nación iban de la mano: el parnaso era la nación y la nación era el parnaso. Al orden jurídico se sumaba el orden poético. La ordenada escritura neoclásica de estos primeros parnasos intentaba realizar en la esfera pública la ordenación poética del imaginario de la nación.¹⁰ La tarea, por otra parte, fue realizada en muchos de los casos por letrados que al mismo tiempo realizaban tareas o desempeñaban funciones dentro del recién creado aparato estatal.

Los representantes de la Constituyente de 1830 de Uruguay sintieron que debían “componer un Estado libre e independiente” y por ello “acordaron, establecieron y sancionaron la presente Constitución”. El país nacía con la ley, una ley escrita. El acto de habla y de escritura creaba una realidad. El performativo de la Constitución no construía, sin embargo, un imaginario. El imaginario no es decretable, es un proceso. En el imaginario social argentino, brasileño y uruguayo las constituyentes son apenas un momento que se conjuga con el proceso histórico posterior; se articulan con un pasado en el sentido de que lo modifican pero sobre todo se proyectan hacia el futuro.

Es cierto que en algunos países la distancia entre la creación del Estado y la formulación de los parnasos fue bastante dilatada pero en esos casos si bien no existió un “parnaso

⁹ El proceso de esta eventual construcción poética del imaginario nacional presenta problemas o ramificaciones particulares. Así, la labor de un individuo parece tener una importancia particular perturbando la idea de que estos parnasos hayan sido producto de proyectos nacionales o colectivos. En particular, la labor de José Domingo Cortés, compilador y editor de varios parnasos nacionales (entre otros y además del chileno, Cortés compiló uno boliviano y otro peruano) y también de antologías de poetisas y de diccionarios biográficos americanos, permite suponer que en algunos casos podría o pudo haberse tratado más que de una suerte de expresión colectiva de la empresa intelectual (¿comercial?) de un individuo. Esto mismo podría explicar que en algunos casos, como en el chileno, el susodicho “parnaso” de 1864 no haya quedado registrado en la memoria colectiva viva de los letrados chilenos como sí sucedió con la *Selva lírica* de Molina Nuñez y Araya de 1917.

¹⁰ Se debe consignar que si bien en los parnasos publicados antes de la década del cuarenta lo dominante es la escritura neoclásica, en los aparecidos con posterioridad es notoria la escritura romántica y en algún caso particular una suerte de “cuasi” modernismo.

fundacional” propiamente dicho o no existió en forma de libro lo que existió fueron hechos o “performances” artísticas o publicaciones en periódicos. Más aún, en algunos casos como el de Brasil, como veremos más adelante, previo al temprano *Parnaso* de Januário da Cunha Barbosa se dieron celebraciones o “performances” artísticas que tuvieron el mismo espíritu de construcción de un imaginario nacional.

2. LECTURA, PARNASO Y SIMULACRO

La violencia de la representación en estos parnasos, lirás, guirnaldas, aguinaldos, antologías, no es una novedad. En la misma “Victoria de Junín” de Olmedo la voz de los Incas aparece para saludar la gloria de Bolívar; una voz que ni siquiera es paródica o simulada como ocurre con la voz del negro y del gaucho en el *Parnaso Oriental* de Luciano Lira.

Por otra parte, en la mayor parte de las antologías y parnasos de la época no aparecen casi textos de mujeres y por supuesto no hay prácticamente registro de voces indígenas o negras.¹¹ La nación es blanca y masculina, en el mejor de los casos mestiza o mulata. Cuando la mujer hace su ingreso, lo hace en clara minoría, salvo en aquellos casos en que la totalidad de la antología es reservada al género femenino como ocurre con el *Álbum poético fotográfico de escritoras y poetisas cubanas* que compilara Domitila García de Coronado en 1868.¹²

Estos discursos fundacionales comienzan con la exclusión. Sin embargo, la voz del otro, la del negro, pero también la del gaucho y la de la mujer logran filtrarse y erosionar el impulso fundamental de construcción de un sujeto nacional homogéneo. La voz del indio aparece, por lo general, totalmente borrada o apenas sobreviviendo en un léxico que nadie siente ya como aborigen, perteneciente a una alteridad, sino como propia del léxico americano.

Pero ¿quién habla en estos parnasos, en estos álbumes, en estas lirás? ¿Y sobre todo cuándo y cómo? ¿Al señalar la exclusión del otro en el discurso fundacional de los letrados en el poder no estoy describiendo una obviedad?

Lo que los editores y compiladores de estas antologías nacionales hacen es algo más que un Parnaso nacional, lo que hacen es construir un referente, una unidad ideológico-cultural. Lo que hacen es construir desde el poder el referente de un país donde sólo los

¹¹ Una de las excepciones más notables es la del proyecto de *El Parnaso Peruano* de José Toribio Polo quien como señala muy bien Cornejo Polar presenta una “notable modernidad (en su planteamiento (...) al sistematizar en tres órdenes diversos la poesía peruana” (47, nota 9) e incluir tanto la poesía culta como yaravíes, huailas, huainas y otras composiciones tanto en español como en quechua. Lamentablemente, el proyecto de Polo quedó sin ser completado.

¹² El *Álbum* compilado por Domitila García de Coronado ha sido tenido por el primer parnaso cubano, anterior incluso al de Antonio López Prieto de 1881, pues su primera edición es de 1868 y la segunda de 1872. Esto ha sido sostenido por varios críticos; sin embargo, las *Joyas del Parnaso Cubano* aunque de escasa importancia poética según Menéndez Pelayo es anterior, pues fue publicado en 1855. Rudolf Grossmann menciona otra antología de 1855 titulada *Cuba poética* editada por José Fornaris y J. Lorenzo Luaces que no hemos podido revisar (Grossmann 705).

hombres libres tienen derecho a la producción simbólica, donde las mujeres, los negros y los indios e incluso los gauchos no son ciudadanos o no lo son de un modo pleno. El sujeto de estos parnasos como el de las respectivas constituciones es el ciudadano. Más aún, lo que hacen los editores y compiladores de estos parnasos nacionales es construir una categoría “universal” en un ámbito público, donde lo público significa “ciudadanía” y “comunidad” como algo distinto del Estado y de la economía (Weintraub).

Los datos históricos no logran, a pesar de todo, reconstruir la situación enunciativa de estos parnasos, y no dicen mucho acerca del sujeto social que los enuncia. En algunos casos, sobre todo cuando aparecían como libro, la publicación era acompañada de la lista de suscriptores que había hecho posible el evento. No hay novedad en esto; como muchos otros del siglo XIX se trata de libros que publican junto con el texto la comunidad lectora. Texto y recepción aparecen juntos y de una vez. Pero un texto es algo más que la historia de su génesis y su publicación, sobre todo estos textos, estos performativos de la nacionalidad que fueron los primeros parnasos y las primeras liras nacionales. El sujeto interpelado por los parnasos fundacionales de nuestra América es el ciudadano.¹³

En otra parte he señalado que la antología constituye un tipo de discurso con leyes y estructura propia (Achugar “El poder ...”); es decir, la antología posee una estructura retórica particular a la que difícilmente escapan sus autores. En el caso que nos ocupa muchas de dichas antologías, liras o parnasos comienzan con un texto cuya función es similar. Se trata respectivamente de marchas patrióticas, himnos o de poemas “A la Independencia”, como ocurre en el caso de la *Honduras literaria* de Rómulo Durón, que comienza con un poema de José Trinidad Reyes titulado precisamente “A la Independencia” o con el “Himno nacional” como ocurre en la *Lira Patriótica del Perú* de Corpancho.

En ese sentido, tanto el “Oid, mortales, el grito sagrado/Libertad, Libertad, Libertad;/ Oid el ruido de rotas cadenas” con que se inicia la *Lira argentina* como el “Orientales, la Patria o la tumba!/ Libertad o con gloria morir!” con que comienza el *Parnaso Oriental* constituyen desde entonces las canciones emblemáticas de Argentina y Uruguay. Sin embargo, no en todos los casos ocurre lo mismo. En la anónima *Colección de poesías mejicanas* de 1836 se comienza con un poema titulado “Al tiempo de retratar. A Filis” que abre el libro presidiendo la sección denominada “Poesías eróticas o del genero amatorio”. En *Flores de Pascua* de Juan María Rojas la colección se inicia con un poema de Emiro Kastos (seudónimo de Fermín Toro) llamado “La Sibila de los Andes”. Por último, si bien en *El Parnaso Granadino* los poemas patrióticos abundan, la organización es más “literaria” que “cívica”.

Quizás valiera la pena detenerse en el hecho de que en la “Marcha patriótica” la voz argentina interpela a un sujeto universal homogeneizado en el “mortales”, mientras en el “Himno” uruguayo la voz convoca a una audiencia restringida, a un sujeto acotado que es identificado por su condición de “Orientales”. En el “Himno nacional” de la *Lira patriótica*

¹³ El tema de los suscriptores y de la ciudadanía remite a otra serie de reflexiones que no vamos a realizar en este momento. De hecho involucran nociones como la de mercado, que obligaría a revisar mucho de lo planteado por Ángel Rama en *La ciudad letrada*. El mismo tema permitiría, quizás, explicar algunas de las diferencias en las fechas de aparición de los parnasos fundacionales en los diferentes países.

del Perú se interperla a un genérico “compatriotas” y a un inclusivo “somos libres”, mientras en el poema que abre la *Honduras literaria*, José Trinidad Reyes también convoca restringidamente diciendo “Hondureños, en mármol y bronce/de aquel día grabad la memoria”.¹⁴ El sujeto nacional, la comunidad nacional, está constituido en los cuatro casos por la liberación. La libertad aparece así como el valor supremo. La construcción o interpelación de estos textos establece un sujeto libre que es el que canta; más aún en el texto de Acuña de Figueroa recogido por Luciano Lira el grito de libertad “infunde valor a los libres” quedando de hecho excluidos los esclavos. Curiosamente en el caso del poema de José Trinidad Reyes se incluye un pronunciamiento antirracista como parte del rechazo al imperio español: “A tus hijos ¡ah cruel! condenando/Del trabajo servil al rigor./Inventó distinciones de razas/Que apodó con odiosos renombres,/Y trató como á bestias los hombres/Que no traían de Europa el color”.

La Constitución uruguaya de 1830, como la de la mayoría de nuestros países, establecía que “eran ciudadanos naturales todos los hombres libres nacidos en cualquier parte del territorio”. Establecía además que la ciudadanía se suspendía por ineptitud física o moral, por la condición de sirviente a sueldo, peón jornalero o simple soldado de línea, por hábito de ebriedad, por no tener veinte años, por no saber leer ni escribir o por ser deudor fallido. Quedaba implícito que los ciudadanos no podían ser, entre otras cosas, esclavos, mujeres, analfabetos. Las “Disposiciones generales” establecían además que “En el territorio del Estado, nadie nacerá ya esclavo; queda prohibido para siempre su tráfico e introducción en la República”. Sin embargo, durante muchos años luego de establecida la Constitución, el tráfico de esclavos continúa y el poema de Acuña de Figueroa “La Madre Africana” presente en el *Parnaso Oriental* es precisamente un ataque a ese tráfico de esclavos que se ejercían abiertamente, incluso, algunos de los suscriptores que figuraron en los tres tomos publicados entre 1835 y 1837.¹⁵

El tema de la ciudadanía tiene sus matices. No en todos los países funcionó de la misma manera. Al menos, si nos atenemos a los gestos de ciertos compiladores. El propio editor de *El parnaso granadino*, José Joaquín Ortiz, lo expresa al publicar su segunda antología titulada *La Guirnalda*. Este segundo parnaso de Ortiz publicado a partir de 1855, está dedicado a las señoras de Nueva Granada y en el poema liminar se dice: “A nuestras conciudadanas/granadinas,/consagremos esta ofrenda/de flores y humildes lianas/campesinas” (citado en Orjuela 21). La ciudadanía que Ortiz otorga no deja de ser simbólica ya que las colombianas no obtendrán los derechos cívicos propios de todo ciudadano hasta 1945.¹⁶ Aunque claro, desde la perspectiva de Ortiz si bien las señoras de Nueva Granada

¹⁴ Uso interpelación en el sentido althusseriano de constitución de un sujeto ideológico/ discursivo.

¹⁵ El dato no es trivial; mientras la Constitución de 1830 establecía la libertad de vientres y abolía, parcialmente, la esclavitud, la clase hegemónica de la nueva nación y los primeros gobiernos continuaron con el comercio de esclavos. Eduardo Acevedo da cuenta no sólo de las innumerables rebeliones de esclavos negros sino también de la continuación del tráfico de esclavos hasta bien entrado el siglo XIX incluso por parte de los gobiernos de Rivera y Oribe que de ese modo intentaron solucionar algunas urgencias del presupuesto nacional (Acevedo, 414 y ss. y 496 y ss).

¹⁶ Lola G. Luna señala que “... la reforma constitucional de 1936 había reconocido a las mujeres el derecho a acceder a cargos públicos, pero no podía ser confirmada en el cargo porque no era ciudadana. Hasta 1945 no se resolvió el ‘impedimento’ jurídico, reconociéndose a las mujeres como ciudadanas,

no tenían todos los derechos ciudadanos no eran esclavas; más aun, eran “libres”. Y de libertad se trataba.

El ideologema de la libertad es lo que constituyó el discurso ideológico de estos parnasos y es lo que los editores entendieron como razón suficiente para su publicación. Después de todo el carácter fundacional de estos parnasos surge del hecho de ser países que acaban de lograr o estaban en el proceso de afirmar su independencia política. Por eso mismo, leer estos textos desde la perspectiva del esclavo o de la lengua posibilista ver tanto el proyecto nacional que realizan estos compiladores y editores como la esfera pública que los presupone.¹⁷ En ese sentido, el ideologema de la familia que analiza María Inés de Torres como organizador del discurso del orden erótico-patriarcal o erótico-patriótico del texto de Luciano Lira se conjuga con el de la libertad. La familia que construyen estos parnasos es endogámica y por lo mismo debe ser homogénea: el negro no tiene lugar y la lengua de la nueva familia debe ser el español. Pero como en todo ideologema, en toda historia o drama discursivo, la escena representada es la del antagonismo entre un tirano y un sujeto portador y ejecutor de la libertad. Y la libertad consiste en la sustitución de un orden por otro, de ahí que junto con el tirano representante del orden injusto y anterior aparezcan como enemigos la anarquía y los odios disolventes entre los antiguos hermanos.

En esta línea de pensamiento, pienso que estos parnasos en tanto representaciones son simulacros. Es decir, proponen una imagen engañosa que se pretende realidad. Imagen de una realidad social que se quiere representativa (Vertretung) y es sólo representación (Darstellung). Simulacros, entonces, versiones, lecturas impuestas sobre la realidad. Por lo mismo, recortes, mutilaciones, violencias, imposiciones autoritarias.¹⁸ La hipocresía implícita en esos simulacros que son los parnasos fundacionales no se limita al sistema de exclusiones e inclusiones de las voces representadas. Pivel Devoto ha señalado, en relación con *El Parnaso Oriental* que “Luciano Lira silenció el periodo artiguista porque en el la década del treinta era un motivo polémico, excluyó Odas y Diálogos relacionados con la guerra del Brasil para no acentuar en demasía la derrota del Imperio y, en otros casos, mutiló composiciones o modificó su texto, (...) para no zaherir a España y apaciguar las pasiones aún latentes entre los dirigentes de la ciudad y la tendencia popular de raíz caudillista” (Pivel XXXVII).

El sujeto interpelado es el ciudadano y el sujeto que enuncia o, mejor, la posición desde donde enuncia el sujeto de este parnaso es la de quien entiende que “nación y realidad” y “nación y verdad histórica” no mantienen una relación necesaria. La construcción poética de la nación debe operar con el olvido selectivo, con la exclusión de la extranjería. Y lo

al tiempo que se perdía nuevamente la batalla por el voto. El voto finalmente lo ‘concedió’ Rojas Pinilla en 1954, pero los liberales se atribuyeron el hecho en 1957 y así aparece en muchos manuales de la historia de Colombia” (51).

¹⁷ Cabría discutirse si lo público en ese momento histórico y en relación con estos países era “débil” o “fuerte” según lo planteado por Nancy Fraser en “Rethinking the Public Sphere”; 1-32; en especial, 23 a 26.

¹⁸ Y mientras escribo sé que estoy pensando a la vez en estas fundaciones poéticas de nuestras naciones y en el trabajo del crítico, del intérprete, de nosotros, de los letrados. La ilusión representativa de estos compiladores y de los constituyentes de nuestras constituciones no es muy diferente de nuestra ilusión interpretativa, de nuestro encubrimiento, de nuestro simulacro de objetividad.

extranjero es todo aquello que pueda perturbar el escenario del nuevo estado. La fundación poética era la fundación de un imaginario y por lo mismo de una historia. Una historia que no debía incomodar, que debía olvidar, excluir y silenciar. El parnaso funda por el silencio a la vez que paradójicamente sostenga, como lo hace el editor de la *Lira Argentina*, el no haber estado “animado de otro deseo” (Díaz 4697) más que el de redimir el olvido.¹⁹

En otra parte he sostenido (Achugar *La biblioteca*) que toda interpretación, como toda biblioteca, como todo museo, elige, olvida, clasifica, archiva, celebra. La biblioteca, interpretación privada, dice de una intransferible historia personal y colectiva.²⁰ La biblioteca pública como los parnasos, las silvas o las antologías son formas del poder. La obviedad de esta afirmación no impide reconocer el hecho de que estos parnasos constituyan unos de los primeros ejercicios de la violencia letrada sobre el incipiente imaginario de nuestros países. Y no sólo sobre el imaginario. La constitución discursiva del sujeto social de la nueva nación es realizada doblemente por los textos de las constituciones y por estas antologías que diseñan al ciudadano y excluyen al resto. Así, el mismo gesto, la misma voluntad que excluía de la vida ciudadana a los iletrados diseñaba una comunidad privilegiada que coincidía con aquella a quien estaban dirigidos estos parnasos y estas liras.

3. JUSTIFICACIÓN, FIRMA Y MONUMENTO

La mayoría de los parnasos fundacionales presentan una suerte de advertencia de sus respectivos editores con respecto a los criterios e intenciones de sus antologías. En esos casos los textos operan como una suerte de “justificatio” (Achugar “El poder ...”); es decir, como una suerte de fundamentación estético-ideológica de la antología.

Toda antología es una máscara de la interpretación. Así como no existe un lugar privilegiado e incontaminado desde donde interpretar, tampoco es posible la antología que no suponga una interpretación. Pero si no existe un lugar aséptico o un aleph desde donde interpretar, ello no implica la imposibilidad de la interpretación. Se interpreta desde un espacio contaminado y parcial. Contaminado por la historia social y la personal, parcializado por la historia social y la personal pero también por la localización geográfico-cultural de ese espacio en el planeta. Los editores de estos parnasos fundacionales al igual que los críticos literarios latinoamericanos de hoy interpretamos desde la periferia. Algunos—los montevidianos por ejemplo— lo hacen además desde la periferia de la periferia; desde una

¹⁹ El tema del recuerdo y del olvido aparece también en el prólogo a la *América Poética* de Juan María Gutiérrez cuando dice, evocando al compilador de la *Lira Argentina* y los “ilustrados redactores del *Repertorio Americano* que “un trabajo de esta naturaleza” (se sobreentiende que una antología, H. A.) “contribuiría (...) a ‘la conservación de los recuerdos que pueden alimentar el espíritu público’”. (Firmado “Los Editores”, sin número de página aunque parece ser la primera). Por otra parte, Juan María Gutiérrez en “La literatura de Mayo” dirá de “*La Lira Argentina* ... (que) fue inspiración de esa fe que generalmente se tenía, en la influencia saludable de la palabra rimada sobre la sensibilidad y la imaginación de la masa del pueblo ...”. Agregando que “De aquella misma fe que animaba a los ciudadanos participaron los gobernantes ilustrados, los cuales propendieron oficialmente a llenar los fines que propuso el meritorio editor de la *Lira Argentina*” (Gutiérrez “La literatura” 13).

²⁰ La distinción entre biblioteca pública y privada obligaría a su vez a distinguir entre “biblioteca pública”, “esfera pública”, “archivo”, etc.

periferia en diálogo con la esfera pública transnacional. Sabiéndonos en la periferia podemos dialogar sin estar obligados a ocupar un espacio universal o a simular que interpretamos desde una situación enunciativa neutral. En cierto modo, la posición del sujeto que enuncia desde la neutralidad de lo universal no hace más que ocupar un simulacro de asepsia o de objetividad. El simulacro como el *trompe l'oeil* propone una realidad que se sabe engaño pero pretende pasar por verdadera. La posición de quien habla o interpreta desde la universalidad y desde la neutralidad autoproclamada científica y objetiva es homóloga al fundamento del simulacro.

Ahora bien, interpretamos desde un espacio contaminado y parcial, pero aspirando a una interpretación que sea operativa. Creo que son pocos los que siguen creyendo que la interpretación es permanente y definitiva. A lo que se aspira es a que la interpretación produzca sentidos y acciones. En este último sentido toda interpretación es política. En este sentido toda interpretación es o tiene un valor situacional. No me refiero a lo situacional coyuntural sino a lo situacional estructuralmente histórico. Lo coyuntural, supuestamente, debe ser desestimado. Pero la tensión entre lo coyuntural y lo permanente no implica la postulación de una interpretación permanente.

Ramón Díaz antecede el cuerpo de la *Lira Argentina* con un texto que titula “El editor”.²¹ El hecho no es inocente aunque sí paradójico. La firma, encubierta en el anonimato de ese genérico editor, preside y cierra el texto. El editor asume así un estatuto institucional supraindividual aunque no abandone su individualidad. No se trata de la legitimidad otorgada por alguien cuyo nombre autoriza sino de la legitimidad institucional. La *Lira Argentina* es por sí misma, se impone como un hecho. Por lo mismo, “El editor” dirá que se da a “luz la colección de *todas* las piezas poéticas o de simple versificación que han salido en Buenos-Ayres durante la guerra de Independencia” y el editor aclara que “no he sido animado de otro deseo, que el de *redimir del olvido todos esos rasgos del arte divino* con que nuestros guerreros se animaban en los combates de aquella lucha gloriosa; ...” (subrayados nuestros). El editor habla en primera persona pero su labor es democrática, están todos los textos, y es redentora, redime del olvido. La intencionalidad expresa una voluntad democrática restringida, se trata de la totalidad pero de una totalidad bonaerense; al mismo tiempo que la antología se titula “lira argentina”.

Luciano Lira, José Joaquín Ortiz, José Domingo Cortés, Rómulo Ernesto Durón, Juan María Gutiérrez y Juan León Mera, por su parte, no se silencian. Nombran y firman. El nombre y la firma operan en ellos como legitimadores de un gesto fundacional. La “justificatio” de las respectivas antologías establece los marcos de lectura e impone la perspectiva documental, monumental a sus obras. En “Al lector”, introducción a *El Parnaso Granadino* de 1848, José Joaquín Ortiz afirma que “El presente volumen es *la primera piedra de un hermoso edificio* que alzamos a la gloria de la Patria” (Ortiz 1848, 3; subrayado mío) y en el “Prólogo” a *La Guirnalda* el mismo Ortiz dirá refiriéndose a los colaboradores que “sus escritos, (...) han aumentado el tesoro de *La Guirnalda* muy rico de suyo desde un principio, y para suplicarles que sigan contribuyendo con su poderoso

²¹ Algo similar ocurre con la *América Poética*, de J. M. Gutiérrez de quien no aparece la firma sino la de unos anónimos “editores”.

contingente a fin de elevar este *bello monumento literario*, ..." (citado por Orjuela 22; subrayado mío).

En el caso del anónimo editor de la *Colección de poesías mejicanas* de 1836 de lo que se trata es de "acercar" México a Europa. El responsable de la "Advertencia preliminar" no firma pero oculto bajo la figura de "el editor" explica que "El deseo de dar a conocer la literatura mejicana de cuyos adelantos se tienen tan pocas ideas en Europa, ha impulsado al editor de este pequeño volumen a reunir en él, no las piezas de mayor éxito de los talentos mejicanos, sino las que han podido encontrarse casualmente en diversos diarios publicados en aquella república, después de la independencia" (I y II).

La violencia del letrado construye un monumento, escribe e inscribe el imaginario poético de la nación y se dirige tanto a sus compatriotas como al mundo (entendiéndose por "mundo" Europa). Estos letrados, estos compiladores, impusieron su violencia letrada en el imaginario social. Todo acto de fundación implica violencia. La interpretación es también un acto fundacional y por lo mismo una manera de la violencia autoritaria que ejerce el crítico; ya sea el crítico en tanto un letrado del siglo XIX cuya utopía discriminatoria consiste en fundar la nación por medio de antologías literarias como un universitario del siglo XX que intenta desconstruir el pasado.

4. A PROPÓSITO DE TENTACIONES Y DE DUDAS

Los textos de los parnasos fundacionales no son discursos herméticos. Más aún, nos han llegado traducidos, digeridos y diferidos por un discurso de la nacionalidad que nos ha constituido como sujetos pertenecientes a una comunidad. Nos han llegado, como dice Libertella, dentro de una tradición de lectura. La lectura de la tradición o de estos textos no invitan al augur o al intérprete de un arcano decimonónico sino al hombre y a la mujer que tratan de construir un futuro leyendo la tradición. La tradición, sin embargo, ya lo hemos señalado, se construye también desmontando la tradición.

La primera tentación del lector que se enfrenta a un texto es proceder de acuerdo con una conducta hermenéutica que viene desde mucho tiempo atrás. Tentación que llamo "la tentación del augur". El augur interpretaba los signos de la naturaleza, los signos de los sueños, los signos presentes en las palabras enigmáticas de las Sibilas y las Esfinges. Su tarea era hacer claro lo oscuro. Volver a la superficie lo que estaba enterrado. Descubrir lo que estaba o había sido encubierto. En cierto modo, su tarea muchas veces también consistía en recordar lo que la tribu había olvidado, no tenía presente o demandaba ser interpretado.

Es posible que los parnasos, liras, florestas, aguinaldos, museos o mosaicos no necesiten ser desmontados. Es posible que su relativo olvido sea evidencia de lo innecesario y fútil de una empresa ya realizada por nuestras sociedades. Y sin embargo el carácter monumentalizado de estos textos fundacionales debe ser revisado pues el bronce que los ha monumentalizado oculta aquello que señalaba Walter Benjamin al decir que todo documento de la civilización era también un documento de la barbarie.

Dispuesto a cerrar estas páginas provisionales e iniciales dudo y me pregunto si nuestros letrados de la Independencia no llegaron a la letra y a la escritura sino después que nuestras sociedades habían realizado otro tipo de actos poéticos o artísticos fundacionales de la

nación. Me pregunto si después de todo, el modo de construir emotiva, estética, teatralmente la nación no necesitó antes que de la escritura de la representación. Y ¿qué, —me pregunto— si la representación de la nación que en las constituciones realizaba su delegación (Vertretung) se materializó como representación (Darstellung) de otra manera, con otros códigos?

Es posible, pienso. Es más, es muy probable que ciertas tradiciones coloniales fueran retomadas en oportunidad de la celebración de la Independencia y de la apuesta al nuevo Estado, a la nación que se encontraba a sí misma. Tradiciones reformuladas en el yunque de quienes aspiraban a forjar una nueva tradición; una tradición que se iniciaba con representaciones que fueron de hecho o se constituyeron en “representaciones artísticas fundacionales”.²² Pienso entonces que debo volver a Rio de Janeiro en 1822 o a Santiago de Chile en 1812.

El periódico *O Espelho* describió las fiestas del 12 de octubre de 1822 señalando la presencia de varios “arcos” en distintas calles y plazas. En relación con el “Arco da Rua Direita, dedicado à prosperidade do Brasil” dice:

O coronamento se compõe da figura da América, coroada de louro, tendo numa mão o cetro e na outra a esfera do Brasil, em pé, sobre um carro puxado por seis cavalos, tudo levantado sobre degraus circulares e descansando sobre um soco, ornado de um baixo-relevo representando a América tocada de um raio do sol, despedaçando as cadeias que a prendiam a um pedestal, a que estavam sobrepostas as armas do Portugal; a população brasileira armada lhe oferece os sinais de afeto.

Más adelante y luego de describir adornos florales, los globos de vidrio, la iluminación e incluso las medidas de los arcos, se señala que:

Ao passar por este monumento S.M. Imperial, no faustissimo dia 12, dois indios, postos de joelhos sobre os pedestais lançavam cheirosas flores. Os versos eram os seguintes.

Na frente da Rua dos Ciganos, no centro:
 Se sou grande não posso ser pequeno;
 Se tenho forças sou com elas forte;
 Se sou livre não quero ser escravo
 (Grita o Brasil): independencia ou morte!

E nos lados:

No momento em que o povo brasileiro
 Ve sua independencia sustentada
 Renasce um dia, parecido aquele

²² Representaciones ritualizadas similares a los festejos del presente, que tanto en las escuelas como en los establecimientos militares y en ocasiones en las principales avenidas y plazas sobreviven año tras año bajo la forma del acto escolar, del juramento de fidelidad a la bandera o a la Patria y bajo la forma de los marciales desfiles de nuestras fuerzas armadas.

Que , ao sorriso de um Deus, saiu do nada.
(de Mello 498-503)

Los festejos de la Independencia eran un modo de representar artísticamente el Estado-nación recién constituido. Algo similar había ocurrido en Santiago de Chile en setiembre de 1812. Así lo cuenta Fray Melchor Martínez:

Llegó el esperado día 30 y al amanecer con salva de 31 cañonazos se fija la bandera tricolor, y se dejaron ver desde luego los muchos preparativos y brillanteces que decoraban el suntuoso edificio en donde se debía solemnizar. En lo más elevado de la portada principal, se miraba figurando un alto monte, o cordillera, sobre cuya eminencia aparecían muchos rayos de luz, con una inscripción en la parte superior, que decía: *Aurora libertatis chilensis*, y en la parte inferior, la siguiente: *Umbre et nocti, lux et libertas succedunt*. Al pie de este lienzo estaba colocado otro de figura ovalada, cuyo centro ocupaba un grande escudo, y en él se veía retratada una robusta columna, en cuya cúspide aparecía un globo, y en su cumbre una lanza y una palma cruzada.

(...) En los dos extremos de la plazuela que da entrada a la Casa de la Moneda, se hallaban erigidos dos arcos triunfales de cuatro caras, con sus respectivas cornisas y coronaciones, de las que pendían muchas tarjetas con ingeniosas décimas y poesías alusivas, todas al grande objeto de la independencia y libertad. Muchas de éstas impresas en las *Auroras* y una que estaba más patente me acuerdo que decía:

Desiderium libertatis omnibus insitum est.

Y otra que estaba al frente tenía escrito:

Salus populis suprema lex est.

(Fray Melchor Martínez 88-89)

Veo los arcos decorando las plazas y las calles, y entonces entiendo que las tentaciones y las dudas son más de las previstas y que estas notas apenas comienzan a abrir una de las múltiples cajas en que el siglo XIX ha sido encerrado y olvidado. Veo los arcos decorando las plazas y las calles y entiendo que la letra no lo fue todo. Veo los arcos decorando las plazas y las calles y creo entender que antes de la escritura de los parnasos y las liras nuestros antiguos ciudadanos letrados realizaron “performances”, “happenings” y que la tradición oral y escrita que suponen los “Diálogos patrióticos” de Bartolomé Hidalgo o los “Unipersonales” de la época se emparentan con los parnasos pero también con aquellas fiestas que dialogaban con las celebraciones de Corpus Christi²³ o con la llamada “Fiesta barroca”.²⁴ Fiestas, celebraciones, representaciones (en el doble sentido de “Vertretung” y

²³ Al respecto y en relación con lo que sucedía en Uruguay es revelador lo consignado por Eneida Sansone de Martínez en *El teatro en el Uruguay en el siglo XIX*; en especial el Capítulo I, páginas 23-58.

²⁴ Respecto de las fiestas, Affonso Ávila sostiene que “Encarada sob outro ângulo, ou seja, sob a ótica de análise das forças ideológicas e políticas dominantes, a festa significaria antes, mais objetivamente, uma estratégia de enunciação triunfaleasca do poder laico ou religioso, ao mesmo tempo que um instrumento encantatório-persuasivo a serviço das correntes diretivas em busca de afirmação e hegemonia” (Ávila 237). El ensayo de Ávila es particularmente relevante para esta parte de mi trabajo que en esta oportunidad queda apenas consignado pero no desarrollado.

de “Darstellung”) verdaderos Janos que dialogaban con tradiciones coloniales y con las novedades introducidas por la Revolución Francesa.²⁵

Fiestas, celebraciones o performances artísticas que tuvieron el mismo espíritu de construcción de un imaginario nacional que el de los primeros parnasos nacionales. Fiestas, celebraciones, “performances” o representaciones artísticas fundacionales que todavía no eran espectáculos autónomos pues todavía lo específicamente artístico no se había constituido como una esfera supuestamente independiente de lo ético y de lo político, pero eran verdaderas escuelas de ciudadanía.

LISTA PARCIAL DE ANTOLOGÍAS Y PUBLICACIONES RELEVANTES ORDENADAS POR FECHA

1819. *L'Abeille Haitienne*.
1824. Ramón Díaz. *La Lira Argentina*. Buenos Aires.
- 1829-30. Januário da Cunha Barbosa. *Parnaso brasileiro ou Collecção das melhores poesias dos poetas do Brasil, tanto impressas como ineditas*. Rio de Janeiro, typ. imperial e nacional.
1836. *Colección de poesias mejicanas*. París, Librería de Rosa.
- 1834-6. Luciano Lira. *El parnaso oriental*. Montevideo.
1843. *Aguinaldo Puerto-Riqueño. Colección de producciones orijinales en prosa y verso*. San Juan: Imprenta de Gimbernat y Dalmau.
- 1846-7. Juan María Gutiérrez. *América Poética*. Valparaíso: Imprenta del Mercurio.
1848. José Joaquín Ortiz. *El parnaso granadino, colección escojida de poesias nacionales*. Tomo I. Bogotá: Imprenta de Ancízar.
1849. Juan M. Rojas. *Flores de Pascua, colección de producciones orijinales en prosa y verso*. Caracas: Imprenta de George Corser.
- 1852-3. Manuel Nicolás Corpancho. *Lira patriótica del Perú*. Colección escojida de poesías nacionales desde antes de la proclamación de la Independencia hasta el día. Lima: Imprenta de de D. Fernando Velarde, por J. M. Ureta.
1855. *Joyas del Parnaso Cubano. Escogidas y publicadas por los redactores de las “Brisas de Cuba”*. Habana: Imprenta de Spancer.
1856. *La Floresta Itsmeña* publicada en *El Panameño*.
1860. Ildefonso Antonio Bermejo. *La aurora. Enciclopedia mensual y popular de ciencias, artes y letras*. Asunción.
1862. José Toribio Polo. *El Parnaso Peruano*. Lima.
1862. José Domingo Cortés. *Flores chilenas*. Valparaíso.
1863. Manuel Nicolás Corpancho. *Flores del Nuevo Mundo. Tesoro del Parnaso americano*. México.

²⁵ También es posible que este tipo de celebraciones estuvieran emparentadas no con cierto tipo de festejos coloniales sino con otras formas más modernas como las instauradas a partir del triunfo de la Revolución Francesa; al respecto, la descripción y el análisis que realiza Lynn Hunt de los “festivales” que celebraron el acontecimiento son particularmente reveladores y permiten pensar en la posibilidad de que los nuevos “republicanos” de América Latina no sólo tomaran en cuenta las ideas sino también las representaciones o “performances” artísticas del espíritu revolucionario.

1864. Gabriel René-Moreno. *Introducción al estudio de los poetas bolivianos*. Santiago de Chile.
1865. Ricardo Palma. *Lira americana, colección de poesías de los mejores poetas del Perú, Chile y Bolivia*. Lima.
1865. V. Emilio Molestina. *Lira ecuatoriana*. Guayaquil.
1868. Domitila García de Coronado. *Álbum poético fotográfico de escritoras y poetisas cubanas*. La Habana: Imprenta Militar de la viudad de Soler.
1868. Juan León Mera. *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana desde su época más remota hasta nuestros días*. Quito.
1869. José Domingo Cortés. *Parnaso boliviano, coleccionado por José Domingo Cortés, director general de las bibliotecas de Bolivia*. Valparaíso: Imprenta Albion de Cox y Taylor.
1873. Ramón Uriarte. *Galería poética centroamericana. Colección de poesías de los mejores poetas de la América del Centro precedidas de los ligeros apuntes biográficos y breves juicios críticos sobre cada uno de los autores que las forman*. Guatemala: Tipografía "La Unión", 1888. Tres tomos.
1874. *Lira de Quisqueya. Poesías dominicanas escogidas y seleccionadas por José Castellanos, con notas biográficas de los autores*. Santo Domingo.
1878. Félix Medina. *Lira nicaraguense*.
1878. Máximo Fernández. *Lira costarricense; colección de composiciones de poetas de Costa Rica*. San José. (1890)
1881. Antonio López Prieto. *Parnaso Cubano. Colección de poesías selectas de autores cubanos desde Zequeira a nuestro días precedidas de una introducción histórico-crítica sobre el desarrollo de la poesía en Cuba, con biografías y notas críticas y literarias de reputados literatos*. La Habana: Imp. Miguel de Villa.
1882. Santiago Vaca Guzmán. *La poesía alto peruana*. Buenos Aires.
1882. José María García Salas. *El Parnaso Centroamericano*.
- 1884-6. Román Mayorga Rivas. *Guirnalda Salvadoreña. Colección de poesías de los bardos de la República de El Salvador, precedidas de apuntes biográficos y juicios críticos sobre cada uno de sus autores con un prólogo del Dr. Don Tomás Ayón*. San Salvador: Imprenta Nacional del Doctor F. Sagrini; Tomo I, 1884; Tomo II, 1885 y Tomo III, 1886.
- 1893-5. Marcelino Menéndez y Pelayo. *Antología de poetas hispano-americanos realizada por la Real Academia Española*. Madrid: Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra.
1896. José Domingo Cortés. *Poetisas americanas: ramillete poético del bello sexo hispano-americano*. Paris-México, Librería de Bouret.
1896. Antonio Batres Jáuregui. *Literatos guatemaltecos. Landivar e Irisari, con un discurso preliminar sobre el desenvolvimiento de las ciencias y las letras en Guatemala*.
1899. Rómulo E. Durón. *Honduras literaria. Colección de escritos en prosa y verso. Tomo II. Escritos en verso*. Precedidos de Apuntes Biográficos. Tegucigalpa: Tipografía Nacional.
1916. Octavio Méndez Pereira. *Parnaso panameño*. Panamá.

1917. Julio Molina Nuñez y Juan Agustín Araya. *Selva lírica: estudios sobre los poetas chilenos*. Santiago de Chile: Soc. Imp. y Lit. Universo, 1917.
1928. Humberto Portas Penco. *Parnaso guatemalteco (1750-1928)*.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, Eduardo. *Anales Históricos del Uruguay*. Tomo I. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1933.
- Achugar, Hugo. *La biblioteca en ruinas. Reflexiones culturales desde la periferia*. Montevideo: Trilce, 1994.
- _____. “El poder de la antología/ La antología del poder”. *Cuadernos de Marcha* (agosto 1989).
- Ávila, Affonso. “Festa barroca: ideología e estrutura”. *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. Vol. 1. Ana Pizarro, ed. São Paulo: Memorial/Campinas: Editora de Unicamp, 1993. 235-263.
- Campra, Rosalba. “Las antologías hispanoamericanas del siglo XIX. Proyecto literario y proyecto político”. *Casa de las Américas* 162 (mayo-junio 1987) 37-46.
- Cornejo Polar, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: CEP, 1989.
- de Mello Moraes, A. J. *Historia do Brasil-Reino e do Brasil-Imperio*. Tomo II. São Paulo: Editora Itataia Limitada/Editora da Universidade de São Paulo, s/f/.
- de Torres, María Inés. “Género, familia y nación en *El Parnaso Oriental* de Luciano Lira”, manuscrito.
- Díaz, Ramón. *Lira Argentina (1824). Senado de la Nación Biblioteca de Mayo (Colección de Obras y Documentos para la Historia Argentina)*. Tomo VI. Literatura. Buenos Aires: Edición especial en homenaje al 150 aniversario de la revolución de mayo de 1810; 1960.
- Escobar Galindo, David. *Índice Antológico de la poesía salvadoreña*. Selección, prólogo y notas de D. Escobar Galindo. El Salvador: UCA Editores, 1982.
- Ford, J.D.M. *Bibliographies of the Belles Lettres of Hispanic America*. Cambridge: Harvard University Press, 1933.
- Fraser, Nancy. “Rethinking the Public Sphere. A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy”. *The Phantom Public Sphere*. Bruce Robbins, ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Grossmann, Rudolf. *Historia y problemas de la literatura latinoamericana*. Trad. de Juan C. Probst. Madrid: Revista de Occidente, (1969) 1972.
- Gutiérrez, Juan María. “La literatura de Mayo”. *Los poetas de la Revolución*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1961.
- _____. ed. *América Poética*. Valparaíso: Imprenta del Mercurio, 1846.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Obra crítica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Hunt, Lynn. “The Imagery of Radicalism”. *Politics, Culture and Class in the French Revolution*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- Libertella, Héctor. Ponencia sin título leída en la Segunda bienal Mariano Picón Salas de Mérida, Setiembre 20-25, 1993 (manuscrito).

- Luna, Lola G. "Historia, género y política". *Historia, género y política. Movimientos de mujeres y participación política en Colombia, 1930-1991*. Lola G. Luna y Norma Villarreal, eds. Barcelona: CICYT/Seminario Interdisciplinario Mujeres y Sociedad, 1994.
- Martínez, Melchor Fray. *Memoria Histórica sobre la Revolución de Chile desde el cautiverio de Fernando VII hasta 1814*. (1848) Introducción de Guillermo Feliú Cruz. Santiago de Chile: Ediciones de la Biblioteca Nacional, 1964.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Antología de poetas hispano-americanos*. Madrid: Real Academia Española, Est. tip. "Sucesores de Rivadeneyra", 1893-1895.
- Miró, Rodrigo y Aristides Martínez Ortega. "Introducción" a *Antología de la poesía panameña. Cuadernos Culturales Andinos 6* (Bogotá, 1985).
- Orjuela, Héctor H. *Las antologías poéticas de Colombia. Estudio y bibliografía*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1966.
- Pivel Devoto, Juan E. "Prólogo" al Tomo II de la edición facsimilar de *El Parnaso Oriental* de Luciano Lira. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1961.
- Raphael, Frere. *Les Classiques de la littérature haitienne. Les Pionniers*. Port-au-Prince: Imprimerie de l'ONEC, 1967.
- Sansone de Martínez, Eneida. *El teatro en el Uruguay en el siglo XIX. Historia de una pasión avasallante. Tomo I. De los Orígenes a la Independencia*. Montevideo: Editorial Surcos, 1995.
- Weintraub, Jeff. "Introduction: The Public As Phantom". *The Phantom Public Sphere*. Bruce Robbins, ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

