

## "Sueños brillantes de la inquieta fantasía": fronteiras, espaços e tradições literárias a partir de *La cautiva* de Esteban Echeverría (1837)

José Alves de Freitas Neto<sup>1</sup>

Estabelecer o vazio como ponto de partida para a construção de uma nação apresenta múltiplas questões políticas, culturais, sociais e econômicas, mas parece atender a certa lógica de um discurso civilizador erigido no século XIX. Permanecer com essa imagem, no século XXI, é indicativo de que ela continua a dialogar e descrever situações no presente que são úteis em diferentes escalas e problemáticas que uma nação parece enfrentar em tempos recentes. Em ambos os casos, inserido em suas temporalidades, trata-se de um argumento poderoso que habita a memória e atende, parcialmente, demandas explicativas sobre um país. Este é o caso da Argentina e um de seus textos fundacionais, o poema *La cautiva* (1837), de Esteban Echeverría (1805-1851). Passados quase dois séculos de sua publicação, o texto tem lugar na tradição cultural argentina, pois a ficção e a história do país se espelham, se reconhecem e produzem uma série de incômodos que nutrem explicações de parte a parte.

Ao reconhecer a estreita vinculação entre o poema de Echeverría, publicado em 1837, e os processos históricos no Rio da Prata daquela época temos a elevação do texto entre as obras fundacionais e, ao mesmo tempo, sua redução diante da funcionalidade explicativa na longa jornada de conformação do que seria a futura Argentina. Esta advertência, em muitos aspectos redundante, é necessária para explicar porque os historiadores se dedicam à análise do poema, sem as preocupações dos que estudam a obra como gênero literário e suas respectivas implicações. O objetivo deste texto é refletir sobre as vinculações entre as imagens e temas propostos em *La cautiva* e as questões político-culturais que envolviam a região platina na primeira metade do século XIX.

O deserto, tal como aparece na obra de Echeverría e de outros grandes escritores argentinos, é uma cenografia que contempla vários objetivos político-culturais e tornou-se uma imagem canônica. Um cânon não é estabelecido de forma aleatória ou sem ressonância entre seus seguidores: ele é fruto do reconhecimento e da reiteração de um determinado modelo ou princípio geral e, quando potencializado, produz uma imagem

---

<sup>1</sup> Doutor em História Social pela USP e Professor do Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e bolsista pesquisador do CNPq (PQ-2). E-mail: [jafneto@uol.com.br](mailto:jafneto@uol.com.br)

coercitiva. Por imagem coercitiva entendemos aquelas que são capazes de traduzir um evento ou ideia e que fixa-se na memória coletiva como uma referência autoexplicativa, incorporada dentro de um imaginário que quase impossibilita o questionamento sobre os seus modos de funcionamento. Dessa forma, evidenciam-se os riscos da coerção exercida por imagens como a representação do deserto para a tradição cultural argentina: há a aceitação prévia do argumento civilizador de conquista do espaço físico e, sobretudo, a sua naturalização como parte de um discurso teleológico da unidade territorial. A retórica sobre o vazio adquire o pressuposto de verdade implícita, reiteradamente justificada e incorporada no discurso da formação do país.

Na tradição proposta pelos escritores românticos de Buenos Aires, o vazio era parte de um argumento que enaltecia o desafio que haviam atribuído a eles próprios: edificar uma nação e fundar uma literatura que contemplasse seus ideários estéticos e políticos.

#### *A Geração de 1837 e seus embates*

Esteban Echeverría era um dos membros mais destacados do grupo de escritores e eruditos que ficou conhecido como Geração de 1837 e que se reunia no Salão Literário organizado pelo livreiro Marcos Sastre, em Buenos Aires. Nas reuniões políticas e literárias discutiam-se temas como a situação política no Rio da Prata e as últimas tendências artísticas, literárias e políticas da Europa – mais especificamente as provenientes do contexto cultural da França (Myers 1999; Katra 2000). Além de Echeverría, participavam do grupo outros jovens escritores com diferentes concepções literárias e políticas, como Juan Bautista Alberdi, Juan Maria Gutiérrez, Vicente Fidel López e Pedro de Angelis.

O Salão Literário era espaço para uma oposição crescente ao regime de Juan Manuel de Rosas, então governador da Província de Buenos Aires. Por conta do posicionamento anti-Rosas da maioria dos membros do grupo, outros integrantes deixaram o Salão e o enfraquecimento daquele espaço tornara-se visível antes mesmo de viabilizar-se como um núcleo de poder intelectual e político, tal como a historiografia o designou após o triunfo do ideário liberal na Argentina, a partir de 1862.

A brevidade do Salão Literário não encobriu a magnitude dos objetivos do grupo que marcou a história do pensamento argentino: identificar os problemas que o país enfrentava e pensar os caminhos para o estabelecimento de uma nação moderna

(Shumway 2005, pp. 131-145). Em 1838, sob a liderança de Echeverría, criou-se a *Asociación de la Joven Generación Argentina*, também chamada de *Joven Argentina* que foi rebatizada mais tarde como *Asociación de Mayo*, alusão aos acontecimentos de Maio de 1810 que desencadearam as lutas pela independência da Argentina.

Naquele momento, apesar de já sofrer algumas críticas e inovações, o romantismo, com sua estética e temática começava a vingar no solo cultural argentino graças à atuação de Echeverría. No programa estético inicialmente discutido por esse grupo, estava a idéia que orientou muitas de suas produções: conhecer a fundo o contexto social argentino, a geografia, a sociedade, a cultura. De forma análoga ao que fora realizado no âmbito da política quando se separaram da Espanha no início do século XIX e procuraram um caminho próprio na consolidação da independência, deveria acontecer no campo das idéias e das letras para a construção da sociedade *rioplatense*.

O contexto político na década de 1820 foi caracterizado pela crescente polarização entre dois grupos: unitários e federalistas. Os unitários, sob a liderança de Bernardino Rivadavia, dominaram inicialmente a cena política portenha com uma visão de fundo liberal e desencadearam um movimento de reformas e criação de instituições que influenciaram o círculo político-intelectual, como o Colégio de Ciências e a Universidade de Buenos Aires. As diferenças entre os grupos, entretanto, ficou mais evidente durante o Congresso que formulou a Constituição de 1826. Consolidados em torno de Buenos Aires, os unitários almejavam uma centralização política de todas as demais regiões em torno da capital. As autonomias regionais seriam limitadas e a centralidade de Buenos Aires, incontestável. O conflito ganhou as ruas, de modo que o país passou por um embate aberto entre os unitários e seus opositores federalistas, defensores de maior autonomia política para as províncias.

Com a ascensão de Juan Manuel de Rosas ao governo da Província de Buenos Aires, em 1829, os federalistas assumiram a liderança dos projetos políticos e trataram de conter rebeldias e disputas pelo território. A política de alianças e o rigor com que exerceu o poder, fez com que Rosas congregasse amplo apoio pelas províncias interioranas, além da própria Buenos Aires. Entre a elite letrada houve certa ambiguidade diante de Rosas no período inicial do governo, quando havia simpatia pelo projeto ordenador e disciplinador do general portenho em seu primeiro período como governador (1829-1832). Porém, a aproximação ficou insustentável diante do aparato repressor de Rosas em sua segunda ascensão ao governo (1835-1852). Segundo o

historiador Halperín Donghi<sup>2</sup>, foi com o retorno de Rosas ao poder e suas medidas autoritárias e persecutórias contra a oposição, que forneceu a coesão política entre estes intelectuais que, alijados do poder político, conservaram suas ideias como armas necessárias no embate então estabelecido.

Ao longo dos mais de quarenta anos em que atuou na vida política e cultural argentina, a Geração de 1837 passou por fases, caracterizando-se por uma crescente aglutinação em torno da oposição política ao general Rosas, e posteriormente, a desagregação do grupo após a queda do principal elemento de coesão (Rosas) e o envolvimento direto na partilha de poder político na era pós-Rosas. Tal divisão evidenciava as fraturas, contradições e diferentes posicionamentos que os integrantes da geração possuíam. Ainda assim, a atuação política por meio da literatura – que pensou as problemáticas *rio-platenses* daquele contexto e o posterior envolvimento de muitos dos integrantes na política institucional – consolidou um modo de pensar a história argentina.

As aproximações entre as letras e a política, segundo a crítica literária e a historiografia argentina (Prieto 1996; Ramos 1989; Sarlo e Altamirano 1997), demonstram o vigor dos embates entre um pequeno grupo de escritores que, por meio de um “uso público da razão”, imaginavam um projeto de nação diferente daquele conduzido por Rosas (Halperin Donghi 1985). A literatura foi um instrumento político da Geração de 1837, que difundia os ideais e proposições românticas do início do século XIX.

### *Echeverría e La cautiva*

Quando *La cautiva* (Echeverría 2009) foi publicada no interior da obra *Rimas*, Echeverría já era um escritor conhecido. O poema, segundo o biógrafo Félix Weinberg, tornou-se a parte mais importante da obra por ser o primeiro texto de envergadura sobre a paisagem nacional e por apresentar o deserto como o lugar a ser explorado, segundo as palavras de Echeverría, como “*poesía para nuestro deleite moral y fomento de nuestra literatura nacional*” (Weinberg 2006, p.86).

---

<sup>2</sup> "Es la inesperada agudización de los conflictos políticos a partir de 1838, con el entrelazamiento de las crisis uruguayas y la argentina y los comienzos de la intervención francesa, la que lanza a una acción más militante a un grupo que se había creído hasta entonces desproveídos de la posibilidad de influir de modo directo en un desarrollo político sólidamente estabilizado". (Halperin Donghi 2007, p.24)

O poema está dividido em nove partes. A primeira delas, *El desierto*, define o espaço no qual se desenvolverá a trama da história a ser narrada. A frequente adjetivação do deserto (imensurável, aberto, solitário, misterioso, taciturno) constrói os sentidos que quer narrar e estabelece um tom elogioso da paisagem descrita que seria impossível de ser perfeitamente representada (*¿Qué pincel podrá pintarla / sin deslucir su belleza? / Sólo el gênio su grandeza / puede sentir y admirar*. Echeverría 2009, p.46). No mesmo ambiente, são mencionados os indígenas, definidos como “bárbaros”, “bando de selvagens”, “tribo errante” que funcionam como contraponto integrado ao mundo natural e, ao mesmo tempo, desestabilizador da paisagem que está sendo apresentada.

A questão dos indígenas torna-se mais visível na segunda parte do poema (*El festín*). O equilíbrio da natureza “*en la pampa desierta*” está a ponto de romper-se. O indígena não é um corpo estranho à paisagem, eles são uma força bruta espalhada e ameaçadora para os homens brancos, assim como outras ameaças naturais do deserto. Há uma clivagem no poema quando, na segunda parte, aumentam as tensões a partir da citação de corpos destroçados, da guerra e da presença de mulheres cativas. A barbárie dos “animais ferozes” é exposta como algo ameaçador, antes mesmo da introdução das personagens brancas do poema: a cativa María e seu marido Brián<sup>3</sup>. Ela possui as qualidades femininas do ideário romântico e ele era um soldado que lutou nas guerras de independência.

A fragilidade feminina e o amor que ela sente pelo soldado são propulsores da ação de María. O marido, tentando libertar a mulher, tornou-se prisioneiro dos *malones*. Numa festa dos índios que comemoravam a apreensão, María – com um punhal (terceira parte do poema) – liberta o marido e os dois fogem para o deserto, tendo que enfrentar sede, fome e todas as ameaças, compondo as demais partes do poema.

A tentativa de escapar do deserto é dramática e retoma a tensão oitocentista entre natureza e cultura e atende aos propósitos do autor em sua busca pela construção da literatura nacional. A busca do casal protagonista é pela recuperação do universo civilizado, branco, cristão. Na oitava parte, dedicada a Brián e sua morte, a pátria surge como orgulho e fundamento heroizante da atuação do soldado na expansão das fronteiras. Mesmo que a condição da morte tenha ocorrido numa fuga dos dois pelo deserto, Brián aponta a honra e os valores políticos que ele atribuía a sua aventura pelo

---

<sup>3</sup> Preservamos a grafia utilizada por Echeverría nos nomes das personagens.

resgate de María (*pero a la patria sirviera;/ también mi sangre corriera / por su gloria y libertad. ibid., p. 109* ).

Na última parte do poema (*María*), a protagonista continua sua fuga com a esperança de encontrar seu filho. Porém, ela é informada por soldados de que seu filho também morreu na mão dos “selvagens”. Diante da notícia, María morre e Echeverría produz um de seus momentos mais marcantes do poema: “*Y al oír tan crudo acento,/ como quiebra el seco tallo/ el menor soplo de viento / o como herida del rayo / cayó la infeliz allí*” (*ibid.,p. 119*).

A descrição de *La cautiva* não estaria completa se não fizéssemos menção à quarta parte do poema, *La alborada*. É uma parte pequena, mas que registra uma expedição militar que surpreende os índios e provoca uma matança. Os nativos estavam embriagados após uma festa e não ofereceram grande resistência aos soldados, que dizimaram todos os índios. A poesia registra que os brancos exterminaram “*sin sentir horror*”. Entretanto, a brutalidade dos soldados não poderia ser equiparada à dos selvagens ou mesmo criticada, pois no interior da trama narrada, as cativas encontraram a sua liberdade e de, alguma forma, se justificava a equiparação de métodos.

*Incommensurable, abierto y misterioso – o deserto na fundação da nação e seus desdobramentos*

É inquestionável o papel designado ao deserto no poema que estamos analisando. Além de ser a tela sobre a qual se desenham os processos narrados, a temática do deserto oferece múltiplas possibilidades de leitura. À primeira observação, é o próprio meio físico, que nunca é excessivo lembrar, era um mote importante para os intérpretes do XIX. Ele também emerge como metáfora de um vazio, de uma cultura não-reconhecida como tal, o universo dos indígenas, além de ser um espaço aberto, que pode ser preenchido, reinventado, transformado e base para várias interpretações sobre as origens da nação argentina.

Observando a temática dos discursos fundacionais da cultura oitocentista, Beatriz Sarlo identifica que “*donde hay desierto, no hay cultura; el Otro que lo habita es visto como Otro absoluto, hundido en una diferencia intransitable*” (Sarlo 2007, p.25). Esta retórica marcou episódios como a Campanha do Deserto e foi uma verdadeira obsessão de intelectuais que se lançaram na tarefa de definir as bordas de tais fronteiras.

A extensão sem limites é emblemática por representar, mesmo que de forma errônea, uma paisagem visível como “terra de ninguém”, sem lei e sem possibilidade de fixar o modelo de Estado que estava sendo criado. Como escrevi num texto anterior (Freitas Neto 2008, pp. 189-204), a ficção argentina é instauradora de uma significação política que apresenta um continente “vazio”, que deve ser compreendido não como a ausência, mas como espaço do que é faltante. Para ele havia um percurso a ser seguido e, portanto, o vazio precisava ser descrito e preenchido.

A pergunta sobre o que a nação argentina deveria ser era uma preocupação dos escritores e políticos da época. No embate entre a civilização e a barbárie, tópico frequente a partir de Domingo F. Sarmiento (1845), é constituída uma fronteira que tem um grande alcance político e cultural. Os projetos em disputa (unitários e federalistas; civilizados e bárbaros) criavam o espaço de identificação, no qual manifestavam suas semelhanças e diferenças. Discutir a fronteira, principalmente para os escritores como Echeverría, era uma forma de perguntar-se sobre até onde ela se estendia e qual a sua legitimidade.

Ou ainda, de que maneira o deserto encantava e desvelava como uma possibilidade de construção, submetendo os silêncios incômodos e no qual haveria “mistérios” a desvendar? O deserto oscilava entre uma leitura da “maldição” e outra da “possibilidade”. A violação, os crimes impunes, a ausência da civilização eram as representações imediatas da crítica. A possibilidade de conquista, o “dever moral” de reinventar, preencher era um ponto nevrálgico da argumentação. Era impossível assistir estático à presença do que ameaçava: uma ação deveria ser realizada para assegurar a vitória da civilização.

A fronteira, para Echeverría, não era apenas geográfica, mas sobretudo cultural e social. Como escreveu Álvaro Fernandez Bravo, no discurso da constituição nacional a literatura era parte da definição das fronteiras, pois ela assumiu uma representação totalizadora que unificava e diluía toda aspereza em nome da nova unidade: a nação (Fernández Bravo 1994, p. 42). Para o literato do XIX, escrever era ocupar com discursos novos espaços simbólicos que se sobrepunham à expansão das fronteiras.

A “espaçialização da barbárie”, como escreveu Jens Andermann, é uma “arma da escrita que despolitiza o inimigo, o despe de sua vontade diferente e permite ler suas ações em termos de uma ‘patologia geológica’” (Andermann 2000, p.45). O outro atua isento de vontade própria e, portanto, é fruto dos instintos e o aproxima de um animal, de uma besta.

Esta caracterização é um dos eixos explicativos mais visíveis da cultura argentina a cada momento que enfrenta dilemas históricos: há sempre uma disputa entre os que decifram as vontades e, quase como gesto messiânico, assumem a responsabilidade de libertar povos e grupos e conduzi-los a uma ordem nova, supostamente civilizada ou menos bárbara. Neste enfrentamento, justifica-se que sobre o “homem-besta”, tenha ele a designação que se queira dar em diferentes momentos, deve-se avançar, seja pela incorporação de novas práticas ou mesmo pela eliminação. O jogo binário, então, torna-se funcional e legitimador de violências.

Mas por que esse tema é recorrente na tradição literária argentina? Ou ainda, como se dialoga com essa visão em períodos mais recentes? Tais questões, como observou Guillermo Ara (1966), são características da literatura argentina a partir de uma paulatina adaptação das idéias européias a um meio geográfico e étnico original bem diferenciado. Os temas locais surgem no repertório dos literatos da Geração de 1837 como uma realidade a ser dissecada e, posteriormente, alterada. O desejo da ruptura com o passado e o legado hispânico é registrado como passos iniciais para a construção de um país novo. É esta a singularidade dos autores argentinos: a tradição fez com que se olhasse a paisagem interiorana, os *pampas*, como se fosse um espaço a ser ocupado. Esta área, o deserto, foi vista como uma dádiva para que os homens do século XIX pudessem construir o país moderno. O passado histórico, as populações nativas, o *gaucho* precisavam ser mudados para compor o ideal de uma nação que procurava sua identidade.

Como observam os estudiosos sobre a literatura argentina do XIX, essa crítica ao universo bárbaro interiorano, em contraste com a “civilizada” Buenos Aires, esconde aspectos de admiração pela força com que os interioranos resistem a uma natureza imponente e humanizam um ambiente distante, “vazio” e hostil (Sarlo 2007 ; Jitrik 2003). Echeverría, em *La cautiva*, introduziu a questão de uma atmosfera especificamente argentina ao tratar de temas como os indígenas e os pampas, não como um feito heróico, mas como um problema que se apresentava para o projeto de construção nacional imaginado pelos liberais portenhos. Ao negar o passado colonial, os escritores românticos de 1837, se depararam com a ausência da origem e, nesse lugar produzido e imaginado por eles, emergiu o deserto que além das descrições físicas é também uma forma de designar sentimentos. Echeverría construiu uma paisagem sentimental, marcada pela solidão e pela emergência em torno do que construir.



De forma muito atenta, Fermín Rodríguez (Rodríguez 2010, pp. 218-232) define *La cautiva* como um diorama da república dominada por um olhar estético externo. Há um enquadramento que assegura a distância entre o observador e a cena descrita, pois o olhar do observador é sempre definido a partir de um lugar. No caso de Echeverría, o deserto se definia pelo que não possuía, como tradições e instituições que não haviam se estabelecido na geopolítica do Rio da Prata. No entanto, como observa Rodríguez, o deserto de *La cautiva* não é mera descrição cartográfica, mas uma paisagem em construção estética que tinha como objetivo final naturalizar o território e fazê-lo apreensível para que se pudesse consolidar a unidade territorial e política:

*La unidad estética del paisaje suple y anticipa la unidad territorial y política de una nación para el desierto que recién alcanzará sus límites en 1880, cuando el ejército de Roca termine de vaciar lo que la literatura había comensado a borrar por sus propios medios. (Rodríguez 2010, 221).*

Sob tal perspectiva, a matança narrada na quarta parte do poema não era um problema para os letrados de 1837. A associação dos indígenas com a natureza, a persistência de um comportamento tido como expressão da barbárie e a ameaça que oferecem para a conformação territorial do país são indícios de que as ações empreendidas pelo Estado argentino eram justificáveis.

As vinculações entre o que se descrevia sobre o deserto e os sentimentos atribuídos à nação emergente eram uma forma de integrar as elites portenhas ao processo de conquista territorial. Como observou Graciela Montaldo, a noção de deserto, como espaço não urbano e de ausências de fronteiras, articulava-se a uma visão moral dos românticos na qual tais espaços deveriam ser ocupados. Os letrados forneceram um arsenal de referências sobre indígenas e habitantes do pampa e tornaram-se autoridades na origem de um discurso que se plasmava enquanto as fronteiras territoriais não estavam delimitadas, nem a identidade nacional delineada. E, desta forma, surgia a história argentina e suas contradições, pois esta era “*la historia de una propiedad (territorial) cuestionada, de una identidad (étnica y cultural) rechazada, de una legitimidad (política) irreal o puramente simbólica.*” (Montaldo 1999, p. 57).

*Sueños brillantes de la inquieta fantasía*

O verso que compõe a última estrofe de *La cautiva* é menos discutido do que os versos que abrem o poema (*El Desierto inconmensurable*). Entretanto, parece-me ser tão revelador quanto outras partes da obra. Qual sonho é reluzente na inquieta fantasia? Sem querer atribuir significados ou sentidos que não possam ser extraídos da própria fonte e do universo de seu autor, parece-me conveniente pensar alguns aspectos da obra que merecem uma rápida observação.

O primeiro deles é que a referência a algo brilhante é desdobramento da tradição ilustrada à qual pertenceu Echeverría e seu grupo de amigos eruditos e políticos. A fantasia inquieta pode ser uma referência à nação por fazer, do projeto político a ser executado e para o qual era necessário mapear os espaços, os territórios, as gentes, as culturas e fazer calar uns e sobressair outros. O projeto de Echeverría lidava com uma aposta clara para o futuro no século XIX. O relato ficcional esquadrinhou o que pareceu conveniente e sinalizou rumos que, à época, pareciam incontestáveis e seguros diante de um projeto modernizador.

O segundo aspecto é o incômodo sobre o lugar que *La cautiva* ocupa como relato fundacional. Trata-se de um lugar bastante complexo, pois nele não há sobreviventes. O heroísmo de María e sua coragem no deserto, segundo a obra, não encobrem o final desconcertante, no qual sobressai uma visão pessimista de quem “*una a una, todas bellas, / sus ilusiones volaron, / y sus deseos con ellas.*” (Echeverría 2009, p. 120) O diferencial do relato acaba sendo a reafirmação do vazio, a condição ameaçadora da barbárie e o temor da violência. E, para enfrentá-la, a solução incluiu a violência institucionalizada e legitimada pela força delegada pelo próprio Estado que se formava.

Por fim, a escrita de Echeverría contribuiu para estabelecer na gênese da Argentina contemporânea algumas das imagens mais inquietantes de todo panteão literário daquele país e relido nas artes plásticas e no cinema, para fazermos referências às produções visuais que assimilaram e difundiram a figura do deserto como metáfora política do país que se organizava na primeira metade do século XIX. Como lemos os processos históricos e seus desdobramentos na atualidade é outra questão. Interessou-nos neste breve artigo, observar que entre imagens e textos há um lugar resistente e complexo, definido pela historicidade da atuação de sujeitos diante de suas escolhas e possibilidades. As construções canônicas, com sua coerção e linearidade identificadas, habitam nossos argumentos e possibilidades explicativas por serem muito mais do que

constructos literários: são parte do modo como aprendemos a pensar e interpretar o passado.

### *Bibliografia*

- ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz (1997). *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.
- ANDERMANN, Jens (2000). *Mapas de poder: una arqueología literaria del espacio argentino*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- ARA, Guillermo (1966). *Introducción a la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Editorial Columba.
- ECHEVERRÍA, Esteban (2009) [1837; 1871]. *La cautiva. El matadero y otras páginas*. Villa María. Eduvim.
- FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro (1994). *Literatura y frontera: procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana/ Universidad de San Andrés.
- FREITAS NETO, José Alves de (2008). “A formação da nação e o vazio da narrativa argentina: ficção e civilização no século XIX”, in. *Esboços*, v. 15, n. 20. Florianópolis: UFSC, pp. 189-204.
- GOLDMAN, Noemí. (org.) (2008). *Lenguaje y revolución: conceptos políticos clave en el Río de la Plata (1780-1850)*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- HALPERIN DONGHI, Tulio (1985). *De la Independencia a la Confederación Rosista*. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_. (2005). *Una Nación para el Desierto Argentino*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- \_\_\_\_\_. (2007). *Proyecto y construcción de una nación*. Buenos Aires: Emecé.
- JITRIK, Noé (org.) (2003). *Historia crítica de la literatura argentina: la lucha de los lenguajes*. Vol. 2. Buenos Aires: Emecé.
- KATRA, William H. (2000). *La generación de 1837: los hombres que hicieron el país*. Buenos Aires: Emecé.
- LAERA, Alejandra (2003). *El tiempo vacío de la ficción*. Buenos Aires: FCE, 2003.
- MYERS, Jorge (1999). “La revolución en las ideas: la generación romántica de 1837 en la cultura y en la política argentinas”. in GOLDMAN, Noemi (coord). *Nueva Historia Argentina*. Tomo III. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- MONTALDO, Graciela (1999). *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- PRIETO, Adolfo Prieto (1996). *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina (1820-1850)*. México: FCE.
- \_\_\_\_\_. (2006). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- RAMOS, Julio (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: FCE.
- RODRÍGUEZ, Fermín A (2010). *Un desierto para la nación: la escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- ROJAS, Ricardo (1960). *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Kraft.
- SARLO, Beatriz (2007). *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- SARMIENTO, Domingo F. (1997) [1845] *Facundo: civilização e barbárie*. Petrópolis: Vozes.

SHUMWAY, Nicolas (2005). *La invención de la Argentina: historia de una idea*. Buenos Aires: Emecé.

SVAMPA, Maristella (1994). *El dilema argentino: civilización o barbárie: de Sarmiento al revisionismo peronista*. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto/Imago Mundi.

TERNAVASIO, Marcela (2009). *Historia de la Argentina 1806-1852*. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI.

WEINBERG, Félix (2006\_). *Esteban Echeverría: ideólogo de la segunda revolución*. Buenos Aires: Taurus.