

El problema del idioma nacional: del Santos Vega a La Guerra Gaucha

por Fabio Espósito
(Universidad Nacional de La Plata)

RESUMEN

Una de los efectos de la modernización fue la emergencia de un público urbano y el consecuente desarrollo de géneros menores vinculados con la novela por entregas y con las fórmulas estilizadas de la poesía gauchesca.

De esta manera, el problema suscitado por el tipo de lengua que debe ser el modelo de la lengua de la literatura puede ser entendido como parte de la reacción de la élite intelectual frente al denominado criollismo-moreirismo.

Este trabajo indagará los diferentes matices de esta reacción de la élite letrada en El problema del idioma nacional y El criollismo en la literatura argentina de Ernesto Quesada, las poesías de Rafael Obligado y La Guerra Gaucha de Leopoldo Lugones.

Se insistirá más que nada en las diversas soluciones al problema de la lengua literaria y el idioma nacional, suscitado justamente por la contaminación de la lengua oral.

Es un hecho por todos conocido que en el marco del proceso de modernización, alrededor de 1880, como consecuencia de la creciente inmigración y del éxito de las campañas de alfabetización, comienza a configurarse en las zonas urbanas emergentes un nuevo público lector. El mapa de lectura se modifica y el surgimiento de una nueva zona de circulación de la letra escrita implica la consagración de nuevas formas genéricas, indudablemente vinculadas con novedosos modos de producción culturales, ajenos al dominio de la élite letrada, y en consonancia con las expectativas de lectura del nuevo público urbano.

De este modo, tras la imagen del *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez alcanzan un alto grado de desarrollo géneros menores vinculados con la novela por entregas y con las fórmulas estilizadas de la poesía gauchesca. El folletín moreirista y sus derivaciones son, de esta manera, una amenaza en tanto imponen otra norma de corrección y de legitimidad estética, puesto que la representación de las diversas hablas populares —adaptación y mezcla de formas expresivas provenientes de lenguas extranjeras—, no está regulada en este caso por el requisito normativo de la élite intelectual.

Este hecho es sin duda un factor insoslayable para pensar, a propósito del surgimiento del “primer campo literario en el país”, en la tensión entre “el hombre de letras”, las demandas del Estado —urgido por ampliar su base social— y las demandas de un incipiente mercado cultural cuyo crecimiento está emparentado con el folletín y el drama criollistas. En otras palabras, las alternativas de los letrados, alejados ahora de la imagen de los “gentlemen escritores”, parecen plantearse entre darle letra al Estado o darle letra a los editores y empresarios artísticos.¹ Estas opciones, sin embargo, no se dan de manera excluyente sino que son vividas como una tensión. Tal es el caso de Eduardo Gutiérrez, que oculta a sus pares los folletines de su autoría porque los considera impropios del gusto literario, según la versión de Miguel Cané.²

¹ Miguel Dalmaroni analiza con justeza esta relación variable y variada entre los intelectuales y el Estado en los albores del Novecientos, sobre todo en “El nacimiento del escritor argentino. De Lugones al caso Becher” en *Cuadernos Angers-La Plata*. Año 1. N° 1, La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP, 1996.

² En una nota del diario *La Nación* del 2 de octubre de 1902. reproducida en la compilación de Alfredo Rubione. Miguel Cané refiere que Eduardo Gutiérrez nunca le quiso facilitar sus obras para que Cané las leyera aduciendo que “No le he mandado esos libros porque no son para usted, ni para la gente como usted. Le ruego que no los lea, porque si lo hace, me va a tratar muy mal. Yo le prometo a usted que así que esos abortos me aseguren dos o tres meses de pan, me pondré a la obra y escribiré algo que pueda presentar con la frente levantada a todos los hombres de pensamiento y de gusto”. Dos o tres meses de pan, para

Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo han consagrado la fórmula que señala una relación de “autoimplicación” entre el campo intelectual emergente y la temática del nacionalismo cultural.³ En consecuencia, la proximidad con el Estado condiciona el resto de las relaciones en el interior del campo emergente. Sin embargo, su propia naturaleza influye asimismo en las vinculaciones con el Estado. Así, mientras que cierto tipo de contacto con las instituciones estatales prefigura la imagen del ‘intelectual oficial’ que celebra con fervor patriótico el Centenario y se emparenta de algún modo con el predominio de cierta temática nacionalista, el surgimiento de otras zonas de circulación de los bienes culturales y por lo tanto de nuevas formas de producción e intercambio culturales inciden en el modo de articulación con el Estado de esa ideología nacionalista. Por ejemplo, el hecho de que se pueda hablar de un nacionalismo lingüístico está justificado antes que por la necesidad de la uniformidad de la lengua nacional por las disputas entre los letrados tradicionales y los nuevos agentes surgidos en el seno del mercado cultural emergente.

Ernesto Quesada: Disparen contra Moreira

El problema suscitado por el tipo de lengua que debe ser el modelo de la lengua de la literatura puede ser entendido como parte de la reacción de la élite intelectual frente al criollismo-moreirismo, tanto en la versión folletinesca como en la teatral, y se focaliza en los frecuentes debates acerca de la propiedad de la lengua y la tradición suscitados a propósito del surgimiento de aquellos géneros populares, cuya producción, circulación y consagración están ajenas a la mirada vigilante de las élites intelectuales. Ernesto Quesada con *El problema del idioma nacional*⁴ de 1900 y *El criollismo en la literatura argentina*⁵ de 1902 es el protagonista principal de estas polémicas. Ambos estudios tienen en común la necesidad de impedir que ciertas formas relacionadas con el denominado *criollismo-moreirismo* sean adoptadas como modelo literario, de manera tal de abortar su capacidad reproductiva. Aunque sin el temeroso fervor con que Miguel Cané defenderá a las mujeres argentinas,⁶ Ernesto Quesada rechaza para la zona de circulación de la cultura de la élite letrada, cuyos límites están prefigurados por la lengua de la poesía en un extremo y la lengua escolar en el otro, los modelos provenientes de la cultura popular urbana.

En *El problema del idioma nacional* Quesada traduce los problemas sociales acarreados por la inmigración a cuestiones políticas, interpretados por otra parte en clave nacionalista. Así la corriente inmigratoria, percibida como una invasión, es un riesgo no sólo para la autonomía social

aquel perfecto bohemio que nunca supo ni el valor del dinero, ni del tiempo, ni del trabajo, era un sueño lucuniano. Puesto en el yunque, en el yunque siguió hasta la muerte, dejando ese fárrago de folletines encuadernados, que no he leído, que no leeré jamás, porque son muy inferiores a lo que su autor valía, y pienso conservar de él sólo el recuerdo de su espíritu fino y artístico.” Rubione, Alfredo, 1983. p, 237

³ Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, 1983.

⁴ Quesada, Ernesto. *El problema del idioma nacional*. Buenos Aires. Coni, 1900

⁵ Quesada, Ernesto. *El criollismo en la literatura argentina*. Buenos Aires, Coni. 1902

⁶ David Viñas cita el siguiente fragmento de Miguel Cané: “Por el contrario les pediría más sociabilidad, más solidaridad en el restringido mundo a que pertenecen, más respeto a las mujeres que son su ornamento, más reserva al hablar de ellas, para evitar que el primer guarango democrático enriquecido en el comercio de suelas se crea a su vez con derecho a echar su mano de tenorio en un salón al que entra tropezando con los muebles. No tienes idea de la irritación sorda que me invade cuando veo a una criatura delicada, fina, de casta, cuya madre fue amiga de la mía, atacada por un grosero ingénito cepillado por un sastre, cuando observo sus ojos clavados bestialmente en el cuerpo virginal que se entrega en su inocencia.. Mira, nuestro deber sagrado, primero, arriba de todos, es defender nuestras mujeres contra la invasión tosca del mundo heterogéneo, cosmopolita, híbrido, que es hoy la base de nuestro país. ¿Quieren placeres fáciles, cómodos o peligrosos? Nuestra sociedad múltiple, confusa, ofrece campo vasto e inagotable. Pero honor y respeto a los restos puros de nuestro grupo patrio; cada día, los argentinos disminuimos. Salvemos nuestro predominio legítimo, río sólo’ desenvolviendo y nutriendo nuestro espíritu cuanto es posible, sino colocando a nuestras mujeres, por la veneración, a una altura a que no lleguen las bajas aspiraciones de la turba. Entre ellas encontremos nuestras compañeras, entre ellas las encontrarán nuestros hijos. Cerremos el círculo y velemos sobre él”. En *Literatura argentina y realidad política. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires. Sudamericana, 1995. P. 173.

sino también para la autonomía política. De este modo la educación es una estrategia política que se refuncionaliza y deja de ser sólo la herramienta fundamental del progreso social para ser además el arma más eficaz para amalgamar las masas inmigratorias a través de la imposición de la lengua nacional: “la educación escolar y el progreso están íntimamente ligados. La educación que es en lo esencial el fundamento más sólido del adelantamiento social, no sólo será en estos países la base de la civilización, sino la clave única para resolver los graves y peligrosos problemas de cuya acertada solución dependen su prosperidad y su existencia misma como naciones.”⁷ Esta es una tarea de los dirigentes políticos, quienes deben homogeneizar a las masas inmigratorias que vienen a incorporarse a la nación imponiéndoles la lengua nacional. Este deber adquiere para Quesada un carácter patriótico.

Ahora bien, las causas de la corrupción del idioma deben encontrarse en las deficiencias de la enseñanza del idioma en las escuelas públicas, la escasa importancia otorgada al estudio de la gramática y la tolerancia de escuelas primarias pertenecientes a comunidades extranjeras, como en el caso de la italiana “en cuyas salas se ostentan los retratos de los monarcas de Italia y la bandera de aquel país, y donde la enseñanza se da en idioma italiano y exactamente como si funcionaran dichos establecimientos en la histórica península”.⁸

Así, en *El problema del idioma nacional* la señal de alarma de la insidiosa difusión del criollismo-moreirismo se enciende cuando este género se propaga desde el circo al teatro:

esa corriente literaria es tan poderosa que el compositor argentino Berrutti la ha llevado a la escena lírica representando la ópera nacional Pampa en la que capea el lenguaje, las costumbres y el sentimiento de un “moreirismo” de dudoso gusto, y que tiende a monopolizar la sana y hermosísima tradición de los payadores gauchos, cuyas leyendas forman aquella tendencia regional, en la cual, por otra parte, está basado el folklore argentino.⁹

Del mismo modo, *El criollismo en la literatura argentina* nació como un comentario bibliográfico del extenso poema *Nostalgia*, escrito y publicado en París por José Soto y Calvo, cuñado de Rafael Obligado —el dato no es ocioso por cuanto los lazos familiares son vitales en las alianzas políticas y literarias de la Argentina patricia y liberal de las postrimerías del siglo XIX. En este trabajo objeta la inclusión de la jerga ítalo-criollista que no sólo impide la correcta asimilación del inmigrante italiano a la comunidad de habla hispana sino que es “también el vehículo ideológico con el que se enajenaba la posibilidad de una integración pacífica a un cuerpo social agudamente sensibilizado por los cambios”.¹⁰ Frente a la profusa literatura criollista la actitud de Ernesto Quesada está dominada por la indiferencia. Sin embargo es suficiente que el cuñado de Rafael Obligado, desde su posición de letrado patricio, tan sólo insinúe legitimarla como materia apta para la literatura para que su reacción sea rápida, unívoca y terminante.

De esta manera, Quesada no sólo muestra la magnitud del fenómeno criollista y su vinculación con la corriente inmigratoria sino también expone una de sus hipótesis fundamentales: “la absoluta separación entre la tradición de la literatura gauchesca que culminaba con el *Martín Fierro* y la vulgarización de algunos de sus procedimientos que siguió al éxito del folletín de Gutiérrez”.¹¹

Frente a esta geografía, exageradamente poblada de confusas voces disonantes, Ernesto Quesada concibe un programa literario, claramente nacionalista en cuanto a la representación de motivos que entrecruzan culto al pasado y ruralismo, que recupere la tradición desde el nivel temático pero cuya forma se defina en franca oposición a la lengua coloquial.

⁷ Quesada, Ernesto. *El problema del idioma nacional*, p. 17

⁸ Quesada, Ernesto. *El problema del idioma nacional*, p. 65

⁹ Quesada, Ernesto. *El problema del idioma nacional*, p. 77

¹⁰ Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires. Sudamericana. 1988. p. 168

¹¹ Prieto, Adolfo, 1988. p. 172

... se puede cantar con toda la posible perfección las tradiciones nacionales, las leyendas criollas, y el alma de la raza gaucha, sin necesidad de rebajar el idioma, de vulgarizarlo, de trasladar al lenguaje escrito los términos familiares y comunes del habla diaria.¹²

Como hemos visto, la lengua impresa tiene para Ernesto Quesada dos espacios autorizados de circulación: por un lado la institución escolar —en cuyo contexto es analizada la lengua en *El problema del idioma nacional*—, y por otro la institución literaria —tópico abordado en *El criollismo en la literatura argentina*—. Es decir que para Ernesto Quesada la letra impresa tiene dos usos autorizados: el uso escolar y el uso literario, que forman en su conjunto el uso oficial de la lengua. Esta política de la escritura tiende a superponer el uso literario con el uso escolar, con lo cual la lengua de la literatura entra en la institución escolar como “modelo de redacción”. Como bien lo ha señalado Graciela Goldchluk, el paradigma de esta tendencia será Manuel Gálvez.¹³

Leopoldo Lugones, en cambio, como veremos más adelante, contra lo que se podría esperar, no responde a este modelo. Más allá de poemas como “El hornero” y de la fuerte presencia en las aulas de lo que podemos denominar su “antología pedagógica” que, por otra parte más nos dice de los futuros avatares del poeta por las instituciones literarias que de su proyecto creador, su escritura no tolera la sujeción del libro de lectura. Con Lugones no se puede aprender a leer —y menos aun a escribir. *LGG* en particular, exhibe hasta el exceso una competencia, un dominio sobre los códigos retóricos de la lengua impresa, una superabundancia de recursos técnicos, que da como resultado una escritura situada en los límites de una lengua privada. Con lo cual es irrecuperable tanto como modelo de lectura como modelo de redacción. A pesar del voluntarismo manifiesto de la pedagogía, *LGG* no puede cumplir el áulico destino de *Juvenilia*.

Como es sabido, la cuestión acerca de la lengua de la literatura es un tópico recurrente en el debate de los intelectuales,¹⁴ desde la generación romántica del ‘37. En ese momento esta cuestión se vincula con un programa cultural de autonomía lingüística, correlato de la autonomía política del ideario republicano; la lengua literaria nacional es un bien que se debe construir, un producto histórico, un elemento más de los que sustituirán el vacío del desierto argentino. En la última década del siglo XIX, en cambio, adquiere otro sentido en el contexto de lo que se puede denominar el ideario nacionalista.¹⁵ La lengua literaria es ahora una esencia, un tesoro latente en la tradición.¹⁶

Rafael Obligado: la lengua de sus antepasados

Rafael Obligado es quien encarna con mayor soltura el proyecto literario de Ernesto Quesada, sintetizado por la fórmula, de cuño romántico, tema nacional y lengua culta. En el artículo “Independencia literaria”, publicado no casualmente el 9 de julio de 1876 en *La Ondina del Plata*,

¹² Rubione, Alfredo, 1983. p. 224

¹³ Con referencia a *La maestra normal*, Graciela Goldchluk ha señalado: “El texto de Gálvez. desde su escritura, presenta un modelo homogeneizante a través del uso ostensible de una lengua impresa. La lengua impresa refiere a una educación centralizada y uniforme, sostenida precisamente en nuestro país por la Escuelas Normales. Gálvez marca con cursiva toda *deformación* del lenguaje —incluso el ceceo, marca exclusiva de la oralidad— y utiliza una lengua que podemos pensar fácilmente como “modelo de redacción”. En Goldchluk, Graciela: “Un antinormalismo pedagógico” en Dalmaroni, Miguel (comp.). *Literatura argentina y nacionalismo*, serie *Estudios/Investigaciones* N° 24, La Plata, Facultad de Humanidades de la UNLP. 1995, p. 24

¹⁴ Cfr. Sarlo, Beatriz. “Oralidad y lenguas extranjeras. El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX” en *Orbis Tertius*. Año 1. N° 1, La Plata, 1996, p. 75

¹⁵ Es muy difícil señalar el punto de inflexión de ambas doctrinas, aunque un criterio cierto puede ser cuando se deja de asociar a la nación con el progreso para vincularla con la tradición. Apoyados en este criterio esta doctrina se desarrolla al amparo de los programas culturales del gobierno de Roca.

¹⁶ Los estudios culturales han hecho aportes significativos respecto de este tema señalando las condiciones históricas que permitieron el viraje de este tópico de la lengua de la literatura así como las condiciones dentro de un campo literario en formación.

Obligado reedita la vieja consigna de la generación del 37. Pero la apelación a los códigos románticos, síntoma cuarenta años atrás de filiación con la tradición cultural europea no hispánica, ahora es tributaria de una genealogía americana cuyo origen son los amautas incaicos, continuados por los legendarios payadores y cuyo espíritu es recogido, según Obligado, por el romántico Echeverría en *La Cautiva*. Acaso el dato más relevante de la construcción de esta progenie literaria sea la exclusión de la poesía gauchesca. En la nota bibliográfica acerca de *De cepa criolla* de Martiniano Leguizamón, publicada en el diario *La Nación* el 7 de febrero de 1909, Obligado toma distancia de la gauchesca aduciendo un marcado arcaísmo en su lengua, y reivindica una vez más como modelo poético *La Cautiva* de Echeverría:

Así, creo que Hidalgo, creador del género gauchesco, nos alejó más que nos acercó al verdadero criollismo. En mi sentir, el iniciador de la poesía criolla, realmente argentina, fue Esteban Echeverría en *La Cautiva*.¹⁷

Este linaje poético, opuesto a las nuevas versiones del cosmopolitismo condensadas tanto en el modernismo finisecular como en el *Juan Moreira* y sus derivaciones, es el destinado a la construcción de la literatura nacional.

Cuando el último de estos poetas caía inerte en la huaca de sus antepasados sobre la pampa argentina, oprimiendo el lomo nervioso del redomón, cruzaba a la luz de la tarde la figura errante y simpática del payador, llevando a la espalda la guitarra tradicional de Santos Vega¹⁸

Beatriz Sarlo ha señalado que en el *Santos Vega* de Rafael Obligado puede observarse ya “la mirada nostálgica”.¹⁹ El pasado rural deja de ser un desierto, esta mirada le atribuye una leyenda y unos habitantes peculiares: los payadores, que no son otra cosa, para Obligado, que la esencia de la poesía nacional. La leyenda de Santos Vega, que recupera una figura desmaterializada, fantasmal, el alma del payador, es representada por un discurso indirecto: es lo que “cuentan los criollos del suelo”. Está asimismo mediatizada por el código poético del romanticismo a partir de un doble sistema de citas: el comienzo del poema “Cuando la tarde se inclina / sollozando al occidente” remeda los versos iniciales de *La Cautiva*, filiación que es reconfirmada en los versos finales de la primera parte del poema: “mientras de orgullo me anega / la convicción de que es mía / la patria de Echeverría / la tierra de Santos Vega.” El yo poético, identificado con el sujeto autobiográfico, instaura así una serie de alianzas que lo legitiman como portador del canto: por un lado, con la nacionalidad a través del nacimiento, y por otro, con la cultura letrada a través de su filiación a un código poético consagrado.

Ahora bien, las motivaciones de este *tópico de la pérdida* pueden hallarse en los desplazamientos dentro de la cultura letrada, ocasionados tanto por el surgimiento de géneros menores vinculados a un mercado cultural incipiente que se apropia y refuncionaliza los materiales de una débil tradición literaria, como por la paulatina diferenciación entre el campo intelectual y

¹⁷ Obligado, Rafael. *Prosas*. Compilación y prólogo de Pedro Luis Barcia. Buenos Aires. Academia Argentina de letras. 1976. p. 64.

¹⁸ Obligado, Rafael. 1976. p. 9. Cabe aclarar que esta escena del origen de la poesía nacional es una cita de la primera estrofa de su *Santos Vega*.

¹⁹ “En un poema de 1885, el *Santos Vega* de Rafael Obligado, puede ya descubrirse una configuración que puede denominarse como ‘nostálgica’”. Ella encuentra fundamentos en el pasado y no en el presente e inaugura el *tópico de la pérdida* en la literatura argentina letrada: hubo tiempos mejores y la Historia ya no es un arco tendido que dispara a la nueva república hacia un futuro previsible. Se ha cerrado definitivamente...un imaginario optimista El inmigrante (todavía unido a la imagen de modernidad y progreso) es un extranjero que se implanta no ya sobre un vacío original o sobre una barbarie que es casi naturaleza sino sobre una tipología nacional que ha sido desalojada para siempre.” Sarlo, Beatriz. “Oralidad y lenguas extranjeras. El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX”, en *Orbis Tertius*, Año 1. N° 1. La Plata, 1996. p. 170.

el campo del poder que trae como consecuencia una redefinición del lugar y el rol de los intelectuales dentro de la élite letrada.

Por supuesto, como el nombre, la tierra y la religión, las “creencias poéticas” de Rafael Obligado también son bienes heredados de sus antepasados. La tradición romántica está en los volúmenes de la biblioteca de su madre.

Sus mayores aficiones literarias eran Walter Scott y Chateaubriand. Las obras del primero, en largas filas de pequeños volúmenes, estaban siempre sobre su gran cómoda con alto espejo. De pequeño, solía narrarme, no leerme ni dejarme leer, el *Ivanhoe*.²⁰

Su actitud reservada respecto del modernismo se observa claramente en el discurso de presentación de Rubén Darío como conferenciante en El Ateneo el 19 de septiembre de 1896 de quien dice “que no es un argentino ni es en realidad americano. Su musa no tiene patria en el continente; la tiene en el seno de la belleza”,²¹ palabras que en boca de Obligado son un velado imperio. Afirma a continuación:

Toda nuestra América le ha visto pasar: y si no le ha batido marcha la guardia vieja del arte, palmas juveniles, vigorosamente levantadas, le han enviado el aplauso resonante de la victoria. ¡Acompañó ese aplauso, pero lo acompañó desde las filas de la guardia vieja, haciéndole crujir la seda de mi azul y blanca!²²

En “Confesiones acerca de mis poesías” Obligado frecuenta el tópico de la historia nacional como historia familiar. Bisnieto de un virrey, nieto de un patriota fervoroso, esta última pasión fue compartida por su padre, quien bautizó a su estancia con el nombre de “La Independencia”. Una de las habitaciones del casco hacía las veces de capilla donde la familia oía la misa diariamente y en los días de fiesta el acto era público. El patriotismo y la religión, valores sociales, pertenecientes a la esfera de lo público, pasan al mundo de lo privado a través de la propiedad. En la siguiente cita esta transposición es aun más evidente.

He recordado ya que en los dominios de mis antecesores, en las riberas del Paraná, se libró un combate famoso con dos escuadras extranjeras. Allí murieron centenares de argentinos. Sobre esas tumbas, mi familia elevó en aquella época una cruz, “La solitaria cruz de ñandubay” que menciono en “El hogar paterno”. Ante aquella cruz, mi madre nos llevaba a orar, nos contaba la historia de los mártires allí enterrados, nos hacía tejer coronas de flores del aire, abundante en los talares inmediatos, para entrelazarlas en ofrenda a los brazos de esa cruz; y así, en esa lección sublimemente práctica, aprendimos sus hijos a amar a Dios, a la patria y a sus héroes.²³

La patria, la familia, la propiedad y la religión están condensados en esta sencilla evocación. Los héroes muertos en la batalla, enterrados en sus dominios, le pertenecen; son mártires recordados por una cruz receptora de ofrendas. El amor a la patria deviene religión patriótica, actualizado por una liturgia a cargo de su madre, quien transmite la historia familiar, que es a su vez una lección de amor a Dios y a la patria, es decir una forma de sustituir las lecciones escolares. En la estancia familiar, condensadas en una metáfora, están todas las instituciones de la nación.

Rafael Obligado entonces, en oposición a esa lengua callejera y de aluvión inmigratorio que comienza tímidamente a dejar sus huellas en la lengua escrita, elabora una lengua poética con las modulaciones familiares del hogar paterno; con el tono menor del castellano neoclásico y romántico

²⁰ Obligado, Rafael. 1976. p. 351.

²¹ Obligado, Rafael. 1976. p. 330.

²² Obligado, Rafael. 1976. p. 330.

²³ Obligado, Rafael. 1976. p. 352.

que, en las últimas décadas del siglo XIX ya es la lengua de sus antepasados.

Leopoldo Lugones: el poeta heroico de *La Guerra Gaucha*

Como ya hemos adelantado, el conflicto entre oralidad y escritura, tradición y cosmopolitismo, literatura popular y alta literatura, es resuelto en el proyecto creador de Leopoldo Lugones de un modo diferente al de Ernesto Quesada y Rafael Obligado.

Tributaria de *Los Raros*, *La Guerra Gaucha* es un proyecto literario nacido una vez más de la confluencia de un código estético consagrado (el modernismo) y un tema nacional (las guerras de la Independencia). El asunto, aclara Lugones, “no es obstáculo para tratarlo en castellano y con el estilo más elevado posible”.²⁴

“*La Guerra Gaucha* no es una historia, aunque sean históricos su concepto y su fondo” dice Lugones en el prólogo y formula así una primera exclusión, la de la historia como disciplina, que junto con la negación de la novela en general y de los procedimientos de la novela histórica en particular, constituyen los fundamentos básicos del proyecto literario de *LGG*.²⁵ Lugones va hablar del pasado, pero sin hacer historia, ni novela, y menos aún novela histórica. Si la novela histórica hace historia con la literatura, Lugones realiza el recorrido inverso y hace literatura con la historia. El pasado es un material literario sobre el cual no necesariamente debe recaer la mirada histórica de la cual es tributaria, por otra parte, la gran tradición de la novela realista del siglo XIX.²⁶

Los lacónicos gauchos de Lugones, perdidos en el anonimato, obedecen en silencio. Lejos han quedado el gaucho cantor cuyos versos eran un lamento y una denuncia, los enfrentamientos con la autoridad, el sigiloso héroe solitario que, desvelado por las penas o el remordimiento se consolaba en el canto.

El anonimato de *La Guerra Gaucha* no es el del individuo perdido entre las modernas multitudes urbanas; es el del rústico confundido entre los variados elementos del paisaje. Mimetizado en la vegetación; disuelto en la evanescencia del retórico paisaje modernista, no hay individuo, ni canto, ni queja. Borges ha señalado en su *Leopoldo Lugones*:

El farragoso léxico, la sintaxis a veces inextricable y el abuso de los pronombres demostrativos, que con frecuencia obligan al lector a retroceder entorpecen la lectura seguida. El tema —las incursiones de los milicianos de Güemes hacia 1814— desaparece bajo la frondosidad del estilo.²⁷

La guerra gaucha promete desde el título una narración de carácter épico aunque a lo largo del cúmulo de episodios, esa promesa parece languidecer tras las exhaustivas descripciones ambientales que obedecen más a cierta retórica modernista de representación de lo exótico que a una necesidad de imbricar las determinaciones del ambiente y las circunstancias históricas con el destino de los personajes.

Por otra parte, y siguiendo a Lukács²⁸ en la novela histórica clásica, y por tanto de cuño romántico, los conflictos históricos aparecen representados en el destino personal del héroe ya sea como conflictos psicológicos o dramáticos. De esta manera, este “héroe mediocre”, surgido del seno del pueblo, el hombre común, es una condensación de los caracteres que identifican a la comunidad nacional, transformándose así en el sucesor de los héroes de las epopeyas, encamación por tanto del proceso histórico.

²⁴ Lugones. Leopoldo. *La Guerra Gaucha*. Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1947. p. 10

²⁵ Dice Lugones en el prólogo de *LGG*: “Por igual causa el libro carece de fechas, nombres y determinaciones geográficas: pues estando la guerra en cuestión narrada al detalle en nuestras historias, no habría podido adornarse con semejantes circunstancias aquellos episodios sin evidente abuso de ficción” Leopoldo Lugones, 1947, p. 9.

²⁶ Cfr. el clásico *Mimesis* de Erich Auerbach. Este rechazo es la opción estética de Leopoldo Lugones. El artículo de Alejandra Laera, del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la UBA, “Genealogía de un mito imposible (la ‘cautiva’ de Leopoldo Lugones)” es muy esclarecedor respecto de este tenía.

²⁷ Borges, Jorge Luis. *Leopoldo Lugones*. Buenos Aires. Editorial Troquel. 1955. p. 69.

²⁸ Lukács, Georg. *La novela histórica*. México, Biblioteca Era. 1977

Sin embargo los gauchos patriotas de Lugones no alcanzan este rango de heroísmo épico, no porque carezcan de valor, sino porque dicho valor no es una virtud latente que se actualiza como consecuencia de los conflictos históricos de la guerra de la independencia. No son objeto del enfoque histórico. Toda guerra supone una invasión de aquello que se considera como público hacia el ámbito privado. El mundo doméstico sufre profundos cambios y los valores privados se transforman en virtudes públicas. Los gauchos de Lugones en cambio no superan el espacio de lo doméstico. Así, en el relato *Alerta*, incluso después del sacrificio de un niño inocente, lo que moviliza a la partida montonera dirigida por el abuelo de la víctima es el deseo de venganza, es decir un acto privado. Asimismo, la abuela del inocente, ante la requisitoria de los soldados españoles, se niega a responder por el solo motivo de salvaguardar su patrimonio, consistente en unas vacas escondidas en el monte. Por otra parte, el niño fastidia a la milicia española con ingenuos juegos infantiles. No entrega, como el mítico Tambor de Tacuarí, su corta vida por deber a la Patria. De la misma manera, en *Sorpresa*, cuyo protagonista es una síntesis de la vieja querrela de las armas y las letras, “pues el capitán, como buen poeta, tenía algo de héroe y aun por tal se jactaba sosteniéndolo a sablazos”²⁹ priman las relaciones privadas frente a los valores colectivos que conforman la comunidad imaginada:

Una ahijadita suya peligraba de sarampión. Inmediata a la choza donde yacía, acampaba un retén enemigo; pero el capitán reflexionó que el estruendo de un combate dañaría a la paciente. Su posición le aseguraba el triunfo y abandonándola no obstante, alejó al enemigo a costa de una pantorrilla baleada.³⁰

Asimismo este capitán, en lugar de ejecutar a los prisioneros, los reta á duelo, es decir, por sobre la muerte oficial prevalece la muerte privada:

Declarada la guerra a muerte, inventó un método que excluía la ejecución a prisioneros inermes. Proponíase al murrango en desgracia un combate singular con cualquiera de los insurgentes. Si aceptaba moría peleando; si no, se le ahorcaba por cobarde.³¹

Hay un caso donde el oficial español gana su libertad luego de enfrentar y matar a los tres gauchos que acompañan al capitán en esta forma tan poco ortodoxa de ejecución. En este caso priva la valentía y el vigor del enemigo por sobre los deberes patrióticos. En este juego de barbarie, aparecen enfrentados dos sistemas de valores, uno subordinado a las necesidades del Estado, y otro, atávico, desafiante de aquella ley que indica que el amor a la patria es la máxima virtud. Es decir, los gauchos de Lugones anteponen a La Razón de Estado otras razones y otros motivos provenientes de una comunidad patriarcal pero de ningún modo nacional.

Paradójicamente, en *La Guerra Gaucha*, cuyo tema es histórico, la historia aparece desplazada de tal modo que el mundo representado prefigura más que un momento histórico una verdadera Arcadia, es decir un *Topos* que sólo tiene cabida en el mundo imaginario de la literatura. Correlativamente con este desplazamiento de la historia como referente, al extremar el artificio de la lengua poética producto de la invención modernista, la narratividad de la obra se torna casi irrecuperable, ya sea en relación con la concatenación de los episodios entre sí, ya sea en el interior de cada episodio. Ahora bien, sin narración, es decir sin esa forma donde se halla representada una concepción de las relaciones entre sujetos y el tiempo, el espacio y la causalidad, o, lo que es lo mismo, entre los sujetos y la historicidad, es muy difícil hablar de épica.³²

²⁹ Lugones, Leopoldo, 1947, p. 40.

³⁰ Lugones, Leopoldo, 1947, p. 43.

³¹ Lugones, Leopoldo, 1947, p. 40.

³² Guillermo Ara ha relacionado esta falta de narratividad con una épica frustrada: “Esa concisión resulta indiscutible en cuanto a la fragmentación a qué sometió a la materia total pero no parece regir para esas vastas zonas descriptivas que, contra su propia idea de lo épico, afectan penosamente la marcha vertebral de las anécdotas. ...la técnica lugoniana a la que se sumaba una ostentosa erudición verbal y neológica, no favorecía lo que reclamaba de todo poema épico-nacional: llaneza y humildad formal” en Lugones, Leopoldo, 1979, p. 232.

Quien toma de referente al proceso histórico como tal y adopta, digamos, como principio constructivo, un modelo marcadamente narrativo es la historiografía clásica nacional —Mitre y Vicente Fidel López.³³ De este modo empiezan a quedar en claro las opciones que Lugones prefiere evitar a base de cualquier sacrificio. En primer término, el discurso histórico de la historiografía liberal,³⁴ puesto que asumir este modelo implica un compromiso con una imagen muy próxima a esa tendencia de “gentleman escritor”-“positivista patricio” y alejada por lo tanto de la imagen del poeta-héroe. Este modelo de discurso histórico es fuertemente narrativo: es justamente narración de hechos políticos. Es asimismo, y este rasgo no es menos importante, un modelo dominante en la construcción de la nacionalidad. En segundo lugar evita la novela. Este rechazo implica no sólo tomar distancia del género del mercado por antonomasia sino también de la novela histórica y, a través de ella, una vez más, del historicismo.

En el rechazo del enfoque histórico está implicada asimismo la construcción de la imagen del poeta-héroe y consecuentemente la posibilidad de ver el pasado desde la mirada del artista. Lugones mitologiza el pasado, lo despoja de historicidad ejerciendo sobre él una mirada estética. Esta perspectiva es vehiculizada a través del exotismo. De tal manera que hay una relación de implicación entre el exotismo y el rechazo del historicismo. Lo exótico es en su origen un modo de representación de materiales culturales ajenos a la experiencia del lector. Es por lo tanto el producto de lo que se puede denominar la mirada exótica, generadora de un efecto que, paradójicamente, depende menos de la naturaleza del objeto representado que del punto de vista del narrador y, por lo tanto, de la posición del lector. La mirada exótica en *LGG* recae sobre el pasado histórico, culturalmente familiar, y lo transforma en un objeto desconocido, en un objeto de la literatura exótica.³⁵ En *LGG* el exotismo es un efecto de la lengua, está provocado por un exceso tanto de los detalles como del vocabulario.

El exceso del vocabulario consiste por un lado en su abundancia y por otro en el copioso empleo de palabras en desuso.³⁶ La naturaleza en *LGG*, está mediatizada por ‘una lengua extraña cuyo vocabulario transmuta a la materia en una forma que es esencialmente desconocida para el lector. De este modo, entre el público y la forma se sitúa necesariamente el espíritu vicario del poeta.’³⁷

³³ Halperín Donghi, Tulio. *Ensayos de historiografía*. Buenos Aires. Ediciones El cielo por asalto, 1996.

³⁴ Guillermo Ara ha observado esta actitud crítica respecto de la historiografía liberal: “En el momento de elaborar sus relatos de *La Guerra Gaucha* hubo de probar una clara actitud de revisión crítica frente a la historiografía liberal. En esa actitud cabe el elogio de Rosas —aunque también el de Lavalle— y de los grandes conductores federales.” en Lugones, Leopoldo, 1979, p. 231.

³⁵ César Aira ha relacionado el exotismo con la problemática de la construcción imaginaria de la nacionalidad. En el artículo “Exotismo” ha señalado: “El primer exotismo, el del extranjero en nuestro medio cotidiano, se hizo ciencia, se hizo ciencia y salió del campo de la literatura. El segundo, el del ‘viajero’, degeneró, por simple corrimiento de las fronteras, en género en el peor sentido de la palabra: literatura de género, literatura comercial, ciencia ficción o fenómenos paranormales, o viajes en el tiempo o regresos de la muerte... ¿Y el tercero, el del ‘persa profesional’? Es el más candente porque es en buena medida nuestro predicamento. El tercero se internó en los laberintos de la nacionalidad y ahí permanece”. En *Boletín del Grupo de Estudios de Teoría literaria*. N° 3, Rosario, septiembre de 1993, p. 75.

³⁶ Borges ha objetado del autor de *LGG* “la creencia de que el escritor debe usar todas las palabras del diccionario, la creencia de que en cada palabra el significado es lo esencial y nada importan su connotación y su ambiente. Ver Borges, Jorge Luis, 1955, p. 10.

³⁷ En los estudios literarios es una verdad consensuada que la emergencia de la literatura argentina está motivada en la representación del romántico color local. Lugones por el contrario escribe contra el color local, apropiándose de la naturaleza a través de la espiritualización de la materia ejercida por la lengua poética. No es casual entonces la condena que recae sobre *La Cautiva* de Esteban Echeverría en *El Payador*. “Las tentativas de índole más literaria, como el *Lázaro* de Ricardo Gutiérrez y *La Cautiva* de Esteban Echeverría, pecan por el lado de su tendencia romántica. Son meros ensayos de ‘color local’, en los cuales brilla por su ausencia el alma gaucha. El primero optó para expresarse la octava real, enteramente inadecuada, al ser artificiosa y pesada combinación de gabinete; el segundo, una décima de su invención, tan destartada como ingrata al oído. Recuérdese la primera, verdadero párrafo de prosa forzada a amoldarse en forma octosílaba, sin contar la violenta inversión de sus tres primeros versos:

Como hemos visto, el heroísmo épico no recae sólo ni principalmente en los gauchos patriotas; quien lo ostenta es, en cambio, la figura del poeta, el sujeto capaz de espiritualizar la materia a través de la construcción de una lengua poética. En los episodios de *LGG*, como en el caso del vocabulario, hay un exceso en los procedimientos descriptivos. Este exceso, profusión y abuso al mismo tiempo, radica por un lado en el detallismo y por otro en la desproporción respecto de la economía narrativa. La avidez por el detalle se transforma en avidez por la lengua. El detallismo conduce al fetiche de la lengua poética, a su liberación respecto de la materia descripta, a su sacralización a fuerza de recurrencia. La perspectiva de *LGG* es la soledad del poeta, la soledad en el castellano, que provoca la desmesura del diccionario. Más allá de la desproporción entre descripciones y narraciones; de los héroes carentes de valores cívicos, la épica de *LGG*, se concentra en cambio en el artífice de una lengua poética, en la figura sobre la que se concentran los más altos valores de la comunidad nacional, y es con esta característica que participa de lo que puede denominarse poesía épica. Así en *LGG* “las incursiones de los milicianos de Güemes hacia 1814” son vampirizadas por la imagen del poeta, codicioso de ser laureado como el poeta nacional.

LGG reúne un conjunto disímil de saberes, atesorados en el vocabulario. El texto es un espacio de conflictos, tanto de procedimientos retóricos, como de registros lingüísticos. En él se destacan hispanismos, arcaísmos, americanismos, argentinismos, términos provenientes de la química, de las ciencias ocultas, del imaginario poético modernista. Se podría pensar que estos registros se concentran en dos grandes fuerzas: el saber tradicional y el saber cosmopolita. Esto no es ninguna novedad. Esta bipolaridad de los escritores nacionales ha sido señalada innumerables veces, desde Sarmiento hasta nuestros días.

Sin embargo en *LGG* este saber tradicional proviene principalmente de la experiencia práctica de actividades rurales y está codificado en el vocabulario. Es decir es un saber que determina las condiciones de posibilidad de la escritura: para poder escribir es necesario poseer ciertos saberes que no se adquieren con la lectura sino con la experiencia. Tal experiencia está estrechamente vinculada con la vida rural. Si Sarmiento puede hablar acerca de la pampa sin haberla visto, puesto que es suficiente haber leído acerca de ella para arrogarse una posición desde la cual poder escribir; Lugones en cambio privilegia dicha posición para aquellos que han tenido una experiencia práctica de tipo rural, atesorada y codificada en el vocabulario.

En conclusión, la construcción de *LGG* se basa en una serie de exclusiones. Por un lado el rechazo del historicismo, puesto que el enfoque histórico rivaliza con lo que podemos denominar *la mirada poética del pasado*. Por otro lado, el rechazo de la estética de la novela y particularmente novela criollista y los ecos de la voz del gaucho que, como residuos del género gauchesco, perviven en el folletín, puesto que el desarrollo de géneros menores al amparo del incipiente mercado cultural, es una amenaza para la imagen del “poeta-héroe”.

La cristalización de la figura del poeta como el héroe y portador de los valores espirituales de la comunidad pervive en *El Payador*, aunque las operaciones retóricas serán de otra naturaleza. En el capítulo I, Lugones define a la épica como la expresión heroica de un pueblo, con lo cual valoriza su naturaleza indiscutiblemente nacional. Asimismo rescata tanto su inspiración religiosa o espiritual como su carácter didáctico. Del mismo modo, resalta la importancia de la lengua poética de la épica en la formación del idioma nacional. Una prueba de ello es el linaje épico de Homero, La chanson de Roland, La Divina Comedia, El Mío Cid.

Era la tarde y la hora
en que el sol la cresta dora
de los Andes. El Desierto
incommensurable, abierto
y misterioso, a sus pies
se extiende, etc.

Imposible decir peor las cosas. En esa sola estrofa, el desierto está calificado por seis adjetivos igualmente pobres: incommensurable, abierto, misterioso, triste, solitario y taciturno.” Lugones, Leopoldo. 1979. p. 129

Oscar Terán ha señalado el contacto de la poesía y la ideología nacionalista: “La poesía acumula un cuádruple privilegio: es expresión particular de la vida heroica de las razas; descubre la relación de belleza que constituye la armonía de las cosas; realiza una función general del arte, que es la espiritualización de la materia; y por fin, detecta el sentido oculto del pasado que la historia ha obnubilado. Naturalmente el entramado de estas afirmaciones colocan en el centro de la patria la misión del poeta”.³⁸

Ocho años después de *LGG*, en 1913, en el Teatro Odeón, Lugones prueba nuevamente con su proyecto literario de una épica nacional.³⁹ Si bien su concepto de la épica permanece incólume, las tesis de *El Payador* trabajan a partir de una serie de sustituciones realizadas sobre *La Guerra Gaucha*. Así, la expresión de la vida heroica del pueblo esta condensada en la exaltación del ruralismo; la lengua poética de *LGG*, artificiosa y extraña, muerta en el sentido de que circula solamente por los diccionarios, es reemplazada por la lengua poética del *Martín Fierro* que, si bien en sus orígenes es representación literaria de formas orales, en el nuevo contexto de su recepción, a saber, el nuevo público urbano, cuya lengua cotidiana en muchos casos es una lengua extranjera, funciona como una lengua incapaz de ser hablada y reproducirse, diferente de la contagiosa lengua del criollismo y el teatro nacional.⁴⁰ Al mismo tiempo, el sujeto poético representado a través del lenguaje modernista de *LGG* se transfigura en el sujeto portador del gesto dramático del Teatro Odeón.

Ahora, con el pacto con el Estado consolidado por la presencia del Presidente Roque Sáenz Peña en la platea del Teatro Odeón, es posible recurrir a la figura del Martín Fierro, sacarla del circuito popular, y hacer con ella un monumento de exaltación patriótica, cuya construcción está garantizada por el pacto mismo. La consagración del poema, tantas veces mentada por la crítica, no es otra cosa que la descontextualización de la obra de Hernández, de la misma manera como fue descontextualizada la guerra de la independencia y refuncionalizada en un nuevo sistema de citas y referencias merced a la avidez de la lengua poética. Ahora bien, la figura del Martín Fierro, paradójicamente, es eclipsada por una acción performativa que la promueve a monumento literario. Lugones, el poeta nacional, vampiriza ahora al *Martín Fierro* y, como lo ha reiterado largamente la crítica, funda la literatura argentina o, lo que es lo mismo, una lengua y una historia literarias. Este vampirismo es ejercido mediante el desplazamiento de la naturaleza épica desde la composición hacia el acto de la enunciación. Señala Lugones en *El Payador*:

la composición del poema épico es, por aquella misma circunstancia representativa, una tarea heroica; y en su consecuencia un acto singular, con frecuencia extraño a la vida normal del poeta. Así son, por otra parte los heroicos: episodios aislados en la

³⁸ Terán, Oscar. “*El Payador* de Lugones o la mente que mueve las moles” en *Punto de vista*. XVI, 47, diciembre de 1993.

³⁹ En términos efectivos, el pacto de Leopoldo Lugones con el Estado es específicamente un pacto con el roquismo y concluye por tal motivo con su salida del Ministerio de Educación en 1906. *Las Odas Seculares* siguen siendo roquistas, puesto que son un remanente de su campaña contra el posroquismo, que va de Figueroa Alcorta a Roque Sáenz Peña. Es decir que el pacto empieza con su ingreso en el diario *La Tribuna*, entra en crisis en 1906 y se recompone en 1913. Estas relaciones entre el proyecto creador y *el pacto con el Estado* están desarrolladas en el artículo de Miguel Dalmaroni “El nacimiento del escritor argentino. De Lugones al caso Becher” en *Cuadernos Angers-La Plata*. Año 1, N° 1. La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación UNLP, 1996.

⁴⁰ En la crónica del diario *La Nación* de junio de 1913 “Una despedida triunfal” dice Lugones: “El poema necesita una expurgación prolija y una anotación apropiada. Entregado a la explotación de comerciantes ignaros, sus últimas ediciones son sencillamente ilegibles. Abundan en ellas los errores tipográficos, los versos destruidos, hasta los injertos de palabras extranjeras y las variaciones audaces. Sus mismas pobres láminas, llenas a veces de ingenuidad expresiva, son ya borrones o arreglos ridículos. Por otra parte, el lenguaje gaucho, tiende a desaparecer con el tipo, dificultando la lectura corriente. Precisa explicar muchas de sus peculiaridades, razonar sus arcaísmos, analizar sus elipsis, hacer, en una palabra, su gramática, que será la fuente del futuro idioma nacional.” en Lugones, Leopoldo. *El Payador y antología de poesía y prosa*. Selección y notas de Guillermo Ara. Caracas, Biblioteca Ayacucho. 1979. p. 200.

existencia del héroe. Actos que éste parece haber ejecutado fuera de sí al resultar sobrehumanos.⁴¹

En 1913, en el espacio de la enunciación poética sólo hay sitio para Lugones, que ocupa toda la escena.

⁴¹ Lugones. Leopoldo, 1916. p. 44