

## *Hacia un perfil de la poética nativista argentina*

EDUARDO ROMANO  
Universidad Nacional de Buenos Aires

### 1. Orígenes de la poesía nativista

Parto, en las siguientes consideraciones, de una arraigada concepción: el proceso literario nacional no fue mera resonancia de las innovaciones que, periódicamente, arribaban al puerto de Buenos Aires desde Europa. Las mismas servían, en todo caso, de fructífero alimento para lo que necesitábamos.

Y era comprensible que las cosas ocurrieran, en materia cultural, de esa manera. Sólo que resultaba más cómodo –cuando no más *cómplice*– suponer lo contrario, aducir «inmadurez», mirar prolongamientos de lo externo en lugar de interrogarse acerca de qué fuerzas y factores generaban las necesidades autóctonas.

Descontextualizar lo ajeno para justificar lo propio en vez de dibujar, aunque fuese como mapa nocturno y tentativo, los contornos de las actividades y funciones asumidas por escritores e intelectuales entre nosotros, sus modos de relacionarse con la estructura social y el poder político, sus organizaciones, proyectos, definiciones del campo, etc.

Intentar –como parte de una recuperación de la historiografía literaria, tan negada o menospreciada por ciertos estructuralistas *ad hoc*– ese cambio de rumbo me llevó a la búsqueda de alguna categoría capaz de orientarme en el laberinto de los fenómenos y procesos.

Por esa vía llegué a deslindar que, casi desde nuestros orígenes nacionales, unas pocas concepciones y prácticas de la literatura –o poéticas– permitían ordenar toda la actividad y conectarla con proyectos político-culturales más amplios.

Era cierto que, faltos de tradiciones regionales arraigadas, habíamos mirado hacia Europa en demanda de modelos. Pero también lo era que, desde el comienzo, habíamos asimilado tales modelos según maneras propias, en un contexto distinto y al efecto de responder a problemáticas locales.

Así Esteban Echeverría (1805-18510), cuando «descubre» el romanticismo en París, ya arrastra una educación iluminista, propensa al gusto seudoclásico; una posición subordinada respecto de la burguesía comercial porteña-la casa Lezica respalda su viaje como premio o a la espera de réditos; la aspiración de completar su formación intelectual para reinsertarse en un cargo gubernamental directivo.

Y debe conformarse con la poesía, para escribir la cual se ve obligado a aprender la versificación castellana, que ignoraba, y a conformarse con publicar sin firma en unos periódicos porteños de escaso tiraje y casi inexistentes colaboraciones artísticas.

Lo que sí preexistía era una activa producción gauchesca con la que varios periodistas-poetas habían intervenido, con vigor militante, en las luchas entre las facciones federales y unitarias, por lo menos desde 1830 en adelante <sup>1</sup>. Pero Echeverría no considera que eso sea literatura, según lo que podemos leer en la *Advertencia* a sus *Rimas* (1837), cuando aclara que prefiera el octosílabo...

«...a pesar del descrédito a que lo habían reducido los copleros (...) y quiso hacerle recobrar el lustre de que gozaba en los más floridos tiempos de la poesía castellana, aplicándolo a la expresión de ideas elevadas y de profundos afectos» <sup>2</sup>.

La cita me plantea un interrogante: ¿a quiénes se refiere expresamente con el término «copleros»? ¿A los enigmáticos payadores pampeanos? ¿A los ciegos cantores que circulaban ya en el siglo XVIII por Buenos Aires? ¿A otros tipos de improvisadores populares?

Y me plantea, también, una certidumbre: Echeverría opone letras a la oralidad y sitúa su trabajo verbal por encima y más adentro del que realizan dichos «copleros». En otras palabras, menos inmerso en la actualidad y en el fragor del combate político, más atento a lo sentimental. Sin resignarse a que su voz se disuelva o empareje con la de los gauchos ignaros.

En esa misma *Advertencia* había formulado, antes del rechazo, lo que se proponía hacer:

«El principal propósito de *La cautiva* ha sido pintar algunos rasgos de la fisonomía poética del desierto y, para no reducir su obra a una mera descripción, ha volcado en las vastas soledades de la Pampa, dos seres ideales, o dos almas unidas por el doble vínculo del amor y del infortunio» <sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Eduardo Romano, «Originalidad americana de la poesía gauchesca. Su vinculación con los caudillos federales rioplatenses» en Pizarro, Ana, *América Latina. Palabra, Literatura e cultura*, Volumen 2, *Emancipação do discurso*, Sao Pablo, Memorial-Unicamp, 1994.

<sup>2</sup> Esteban Echeverría. *La Cautiva. El matadero*. Buenos Aires. Peuser. 1946, pág. XXXVI.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pág. XXXI.

Es decir que la poética nativista, surgida de ese paratexto (la *Advertencia*) y de esos cantos (*La cautiva*), se vale de algunos aspectos del programa literario romántico, pero distanciando cuidadosamente lo nacional, que revalida, de lo popular, que excluye.

Lo popular no era, como en el imaginario romántico europeo, un cúmulo de voces lejanas y amigables, que evocaban la vida primitiva junto a la naturaleza incontaminada. Acá remitía muy cercanamente a esos gauchos tangibles, sudorosos, que eran puestos en escena y hablaban en los poemas gauchescos.

Frente —o mejor contra— esa poesía popular, democrática —o vehículo de la puja democrática—, Echeverría define otra poética, con sus conocimientos románticos y con sus prejuicios extrarománticos, a la que suelo denominar nativismo.

Se va a ocupar del paisaje, y no de sus habitantes; de asuntos «elevados» y «profundos», no de lo cotidiano y político-social; fundamentalmente de describir y, por añadidura, secundariamente y sólo cuando sea imprescindible, de narrar; de exhibir la voz artística del autor y no de enmascararse bajo la rústica lengua del gaucho.

La inflexión soberbia del nativismo letrado contra la gauchesca, que intentaba sellar un pacto entre las voces de iletrados (gauchos) y letrados (periodistas-poetas), inaugura un conflicto originario en las letras argentinas. Josefina Ludmer explica ese pacto como «un ascenso de las voces no escritas nunca» y «un descenso de palabras escritas que vienen de otras palabras escritas en otras lenguas»<sup>4</sup>.

En cuanto al conflicto, se prolongará en el discurso poético hasta mediados del siglo XX, aproximadamente. A través de numerosas y complejas vicisitudes, que no podría seguir en detalle aquí. Voy a detenerme, eso sí, en el momento en que uno de los conspicuos miembros de la élite dirigente del 80, el poeta Rafael Obligado (1851-1920), pone la dirección de lo que escribe bajo la guía de Echeverría en el texto inicial de sus *Poesías* (1885) e incita a sus cofrades a otro tanto:

«¡Poetas! ¡De la patria es nuestra lira,  
 La inspiración sagrada  
 Que en sed de gloria, al ideal aspira!  
 Y si queremos de los hijos nuestros  
 Tan sólo una mirada,  
 No de frío desdén, de noble orgullo,  
 ¡Venid, y entrelazadas nuestras manos,  
 sigamos esa estrella que nos guía!  
 ¡Lancémonos nosotros, sus hermanos,  
 por la senda inmortal de Echeverría!»<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Josefina Ludmer. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires. Sudamericana. 1988, pág. 44.

<sup>5</sup> Rafael Obligado, «Echeverría» en *Poesías*, edición prologada y anotada por Arturo Capdevila, Buenos Aires, Estrada, Clásicos Argentinos, 1946, pág. 13.

Al margen de esa filiación, Obligado insta una nueva forma de relación con lo popular. Ya no es el rechazo, sino la apropiación desvirtuadora. El mismo escritor narra cómo llegó al conocimiento de la leyenda en que se basa el poema que le daría fama: *Santos Vega* (el texto incluido en *Poesías* fue completado con otro canto en la edición autónoma de París, 1906).

Dice que se la oyó, siendo niño, a un «gaucho viejo». El que los conduce desde la galera de la cual se apean hasta la estancia familiar, en la provincia de Buenos Aires y junto al Paraná:

«Una vez llegados a la estancia, el viejo quiso convencernos y nos dijo: Las noches nubladas, colocando la guitarra en el pozo, el alma de Santos Vega la envuelve y hace que suenen las cuerdas.

Esa misma noche colocó la guitarra en el pozo; nosotros nos ubicamos a cierta distancia, pálidos de emoción, esperando a que las cuerdas de la guitarra vibraran solas.

Esperamos largo tiempo, pero sin duda porque no cayó una sola gota, el alma de Santos Vega no hizo vibrar nada. Esa fue la primera vez que oí hablar del mito. Luego, con los años, conscientemente fui enriqueciendo mis noticias, tomándolas directamente del pueblo, hasta el día en que me encontré en condiciones de escribir el poema...»<sup>6</sup>.

El gaucho-criado transmite una creencia al hijo del patrón, el cual se la apropia y, ya crecido, la completa con nuevos despojos practicados con otros transmisores. Luego estiliza ese material recibido oralmente en un acto de escritura que conserva, entonces sí, los lineamientos retóricos que impusiera Echeverría.

Un dato que conviene no descuidar es cómo el escritor maduro, el evocar el episodio, interpola su escepticismo —poetiza una leyenda en la cual no cree— atribuyendo el fenómeno al posible efecto de una gota de rocío que cae sobre las cuerdas. Es decir, a causas naturales y justificables científicamente.

Cuando Martiniano Leguizamón (1858-1935), escritor entrerriano que hizo aportes significativos al nativismo, le envía su libro *De cepa criolla*, donde sostiene que deben reconocerse en la poesía gauchesca los orígenes de una literatura criolla o nativa, Obligado le replica en una carta que reproduce *La Nación* el 7 de febrero de 1909:

«Para mí, los gauchos no fueron en realidad criollos, sino mestizos de indígena y español. Esto está patente, no sólo en sus caracteres étnicos, sino también en su lenguaje donde abundan los neologismos americanos.

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*»<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Robert Lehmann-Nitsche. *Santos Vega*. Buenos Aires. Coni. 1917.

<sup>7</sup> Rafael Obligado. *Prosas*. Buenos Aires. Academia Argentina de Letras. 1976, pág. 64.

Plantear en el plano étnico lo que es cultural, ya me parece suficientemente significativo. El otro detalle es recargar al «criollismo», tendencia literaria, con lo racial de «criollo». Al elemento indígena, perseguido, sometido o aniquilado militarmente, ¿no se lo va a tener en cuenta a propósito de cultura!

Por último, Obligado celebra que Leguizamón y otros literatos nacionalistas «hayan dejado de lado el lenguaje de Hidalgo para continuar escribiendo en la hermosa lengua de *La cautiva*»<sup>8</sup>. Es decir, la incontaminación del idioma artístico con ninguna «jerga» vulgar; la defensa (académica) de la lengua escrita frente al habla concreta.

En los años siguientes, el crecimiento periodístico y la aparición de ciertos medios masivos de comunicación (radiotelefonía, cine) obligaron a que los periodistas-literatos que alimentaban ese nuevo mercado reformularan las pautas de ambas poéticas, generando acercamientos, cruces y aun fusiones.

Es lo que se advierte en el repertorio del cancionero llamado folklórico, que tras las huellas de Andrés Chazarreta (1876-1960), desde fines de la década de 1920, suele procesar aquellas dos tradiciones poéticas en un solo corpus, el de sus composiciones para espectáculos, audiciones o grabaciones de corte nativo. No olvidemos que ese santiagueño bautiza Orquesta Típica Nativa a la suya, que integran guitarras, arpa, violines, caja...<sup>9</sup>

Lo cual no evita que, todavía en la década de 1940, un poeta letrado y nacionalista católico como Leopoldo Marechal (1900-1970) se base en fundamentos nativistas para escribir sus *Epitafios australes*, a partir de 1948, y que, por lo contrario, Atahualpa Yupanqui –seudónimo del cordobés Héctor Chavero, 1908-1993 –recurra al molde hernandiano para sus *Coplas del payador perseguido*.

## 2. Trayectoria de la narrativa regionalista conservadora

El nativismo narrativo surge con posterioridad, íntimamente vinculado, creo, con el proyecto del presidente Julio A. Roca (1880-1886) para concertar, aunque en forma subordinada, a las minorías dirigentes provinciales con la porteña. Algo que en el plano cultural tendrá su propio mentor: el varias veces ministro de Roca, Joaquín V. González (1863-1923).

Jurisconsulto, periodista y docente, González alcanza el título de doctor en jurisprudencia en 1885 y al año siguiente resulta electo diputado por La Rioja, antes de alcanzar la mínima edad requerida. En 1887 redacta una nueva Constitución provincial y, de vuelta en Buenos Aires, se incorpora al diario *La Prensa* y publica su volumen de artículos *Intermezzo*.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pág. 65.

<sup>9</sup> Cfr. Carlos Vega. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires. Secretaría de Cultura. Instituto Nacional de Musicología 'Carlos Vega'. 1981, pág. 93 y ss.

*La tradición nacional*, ensayo de 1888, confirma la meteórica carrera intelectual de este provinciano y lo erige en teórico de un nacionalismo liberal que se opone al cosmopolitismo exacerbado de gran parte de la clase dirigente porteña.

En materia literaria, advierte que Obligado encarna bien con sus versos lo que propone, pero no hay nada similar en el registro narrativo y es necesario impulsarlo para oponerse al auge creciente del realismo-naturalismo novelístico.

En aquel ensayo, González perfila un tipo de producción literaria ideal que debe abastecerse de leyendas, creencias y otros materiales folklóricos, pero también un género nuevo, el de las *tradiciones*, cuyas exigencias hacen que la prosa narrativa sea más adecuada que el verso para concretarlo.

En tales *tradiciones* –tenían antecedentes en varios lugares de América y no necesariamente con el mismo propósito, hasta culminar en las afamadas *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma–, veía la posibilidad de generar un polo literario nacionalista que fuera el antídoto contra la malsana influencia de Emile Zola y su escuela.

El acervo folklórico literario, tamizado por la sensibilidad de artistas pertenecientes a las familias patricias –como él y Obligado–, auguraba un repertorio de textos convenientes para ser leídos y comentados en el hogar, que de ese modo podía dar la espalda a los conflictos sociales externos.

Sobre la base de sentimientos, emociones o fantasías que habían ingresado a la memoria popular de las diferentes regiones argentinas y a las cuales era necesario someter a un preciso trabajo de revisión, expurgación y embellecimiento estilizador.

La naturaleza física, en última instancia, que en cada región «imprime en el alma de sus moradores su sello propio»<sup>10</sup>, y condiciona la psicología social, es la fuerza generadora de esta literatura tradicional. Menos cuentan, en cambio, las fuentes escritas, porque tuvimos una vida virreinal corta, enclenque, y lamentamos «la desaparición de los libros capitulares de muchos de nuestros antiguos cabildos»<sup>11</sup>.

Ni tan ambiciosos como la poesía, que aspira a registrar los grandes movimientos del espíritu, ni tan positivos como la historia, que requiere análisis racional, los relatos tradicionalistas rescatan «detalles», anécdotas íntimas de los héroes o de los seres anónimos pero capaces de generar «narraciones llenas de animación y de colorido»<sup>12</sup>, referibles en «estilo travieso y ameno»<sup>13</sup>.

Tales relatos se deben «perpetuar y reunir» para «encanto y veneración de las edades»<sup>14</sup>, pues «preparan el corazón para el culto de la patria». Y conviene que se los narre «en la velada de invierno y en el reducido círculo del hogar», a los efectos de que adquieran allí su total eficacia ejemplar.

<sup>10</sup> J. V. González. *La tradición nacional*. Buenos Aires. Hachette. 1957, pág. 20.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pág. 126.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pág. 41.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pág. 104.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pág. 122.

Su proyecto abarca desde el origen ideal de los materiales, hasta el estilo conveniente para registrarlos, el alcance de sus funciones y la forma de consumo más idónea. Espera superar lo que espontáneamente consignaron historiadores de nuestras costumbres, como el padre Lozano, Juana M. Gorriti, Vicente F. López, Juan M. Gutiérrez, Domingo F. Sarmiento o Vicente G. Quesada.

Hace falta un artista con linaje patricio, arraigo regional y conciencia tradicionalista conservadora para cumplirlo. Como González siente que nadie está mejor capacitado que él, pasa de la teoría a la práctica y se erige en modelo de una literatura capaz de moralizar con el ejemplo.

De eso se ocupa en los años siguientes, mientras incrementa su prestigio político ocupando la gobernación de La Rioja (1889-1891) y una nueva banca de diputado (1892). Ya ha formado familia con otra linajuda coterránea, doña Amalia Luna de Olmos, y el gobierno le abre, como Vocal del Consejo Nacional de Educación, las puertas de un área dentro de la cual ejercerá luego decisiva influencia.

A principios de 1892, envía el manuscrito de *Mis montañas* a su amigo Rafael Obligado. El cual le responde con una carta, fechada en abril de ese mismo año, que añade un sesgo decisivo al proyecto literario de González al inscribirlo en una serie. La que inauguró Echeverría y ellos continúan.

Su sentido fue alcanzar una verdadera colonización literaria del paisaje, equivalente de lo que la burguesía dirigente consiguiera sobre la propiedad efectiva de la tierra. Sumar el dominio simbólico al económico-social, según se desprende de este párrafo:

«La propiedad artística de la cordillera argentina pertenece a Ud. de hoy para siempre, como la de la llanura al poeta de *La cautiva*. Así, pues, como escritor nacional (lo de escritor va por mi cuenta), me pongo de pie y me sacó el sombrero para saludar en *Mis montañas* el advenimiento de los Andes a la literatura patria»<sup>15</sup>.

Otro resultado de tal gesto consiste en prefigurar desde ya lo que podrá llamarse legítimamente literatura nacional: la suma o resultante de todas las conquistas similares. Casi medio siglo después, en los años 30, el catamarqueño Carlos B. Quiroga (1890-1971) corroborará en su ensayo *El paisaje argentino en función de arte* que ha quedado configurada una «conciencia estética territorial argentina»<sup>16</sup> cuyos propietarios, con un criterio harto discutible, cataloga.

Pero vayamos al texto de *Mis montañas* y a comprobar cómo llevó a la práctica el propio González lo que antes había teorizado y predicado. Ahí se advierte, desde el principio, algo que *La tradición nacional* dejara implícito: el decisivo papel que el sujeto transmisor de las tradiciones desempeña.

Para eso, debe haber nacido y pasado su infancia en la región, a la que siempre necesitará volver para reconfortarse y, de paso, consignar armonías y

<sup>15</sup> Rafael Obligado. *Carta-prólogo a Mis montañas*.

<sup>16</sup> Carlos B. Quiroga. *El paisaje argentino en función de arte*. Buenos Aires, Tor, s/f, pág. 9.

contrastes de la naturaleza, exaltar los sencillos hábitos lugareños por contraposición a la heterogénea urbe cosmopolita, donde se acumulan inmigrantes de variados orígenes, lenguas y costumbres.

Desde la primera página del capítulo inicial (*Cuadros de la montaña*), corrobora González que su proyecto narrativo sigue un carril monológico e implica una voz muy especial y seleccionada, como la suya. Acorde con eso, todos aquellos que hablan o aquello de lo que se habla en el texto cobra valor e importancia respecto del enunciante.

Por ejemplo, el indio Panta, un criollo en quien predominaba «la sangre indígena» y animaba todas las fiestas, pero que no vacila en combatir contra el Paraguay –cuando numerosos individuos y contingentes desertaban– porque está dispuesto a «morir por la patria»<sup>17</sup> y, como buen criado fiel, también por sus patrones.

Mejor muestra de eso es todavía el negro Joaquín, a quien lo guía «la lealtad a muerte nacida de la comunidad del sufrimiento entre señores y criados»<sup>18</sup>, y no vacila en sacrificar su vida, si es necesario, cuando invaden la provincia las montoneras de Felipe Varela.

González duda si mencionar ese hecho:

«¿Debo contar esa historia en estas páginas destinadas a despertar amor o simpatía por mi tierra?»<sup>19</sup>.

Porque el tradicionalista debe soslayar preferentemente los conflictos sociopolíticos, si desea *naturalizar* todas las diferencias. Ahora entendemos que se apele a la idea de «patria» para designar a una conflagración armada decidida en Buenos Aires (para no reconocer, brutalmente, que se decidió en Londres) y a una supuesta comunidad entre los terratenientes y sus servidores domésticos.

Enfrente quedan «las hordas sin ley y sin disciplina», «aquellas turbas sabáticas ebrias de sangre y de botín»<sup>20</sup>, una vez que se ha unificado el sector de los que imponen la disciplina con los que saben acatarla. Cabe entonces al tradicionalista apropiarse de un saber que éstos atesoran.

Las viejas relatoras como «mama Leonita» tienen la función de transmitir el pasado que archiva su memoria, en la cocina de la estancia familiar y sobre todo durante las noches de invierno. Un circuito que no difiere del comprobado a propósito del *Santos Vega* de Obligado.

La mirada del sujeto enunciador marca, asimismo, los límites de lo que puede constituirse como folklore. Lo que las instituciones –religiosas y civiles; coloniales y republicanas– sancionaron como legible y aceptable. Al refe-

<sup>17</sup> J. V. González. *Mis montañas*. Prólogo y notas de Arturo Marasso. Buenos Aires. Estrada. Clásicos Argentinos. 1952, págs. 41-43.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pág. 49.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pág. 51.

<sup>20</sup> *Ibid.*, págs. 51-52.



rirse a la celebración del niño Alcalde, dice el texto que al concluir la ceremonia eclesiástica comienzan «el regocijo callejero» y los desbordes.

Más claramente, en el capítulo *La chaya* confiesa:

«Yo he contemplado hace muy poco, con la más profunda tristeza, esa fiesta indígena celebrada por gentes que en los días ordinarios trabajan y se conducen como seres razonables...»<sup>21</sup>.

Pero que en esas circunstancias ceden a impulsos bárbaros y báquicos. El resultado es «una mezcla informe de ritos idólatras y católicos», es decir el abrupto mestizaje que distingue sobre todo a los fenómenos de cultura popular. Peor aún es lo que sucede...

«...en los ranchos de las orillas, entre la gente más torpe, que no tiene otra manera de manifestar las alegrías ni los pesares que la embriaguez. Los actores de ellas son los descendientes más directos de los antiguos pobladores, raza intermedia, degenerada, llena de preocupaciones propias de la barbarie y de costumbres que parecen ritos de alguna religión perdida...»<sup>22</sup>.

Frente a ese híbrido, sólo atina González a la descalificación, a la necesidad de restituir cada formante a sus orígenes para que sea «claro y distinto su significado».

Queda claro, entonces, un proyecto de narrativa regional conservadora, basada en la expurgación y expropiación del folklore, que suma una violencia más ejecutada sobre el patrimonio cultural subalterno. A ese horizonte se atenderán sus continuadores y al margen de algunas innovaciones que introduzcan en los aspectos retóricos.

Encabeza esa línea Martiniano Leguizamón, cuyo primer libro (*Recuerdos de la tierra*, 1896) lleva el aval de unas páginas introductorias de González donde el riojano reitera que, si aspiramos a tener una literatura argentina, su fundamento será «regional» y expresará «el alma de nuestros pueblos» (rurales), lo cual explica que en el volumen...

«...después de cada uno de sus cuadros llenos de vida y de calor de patria, hay siempre una despedida triste a todo lo esencialmente argentino, que se va, se esfuma, se pervierte.»<sup>23</sup>.

La calificación «cuadros» trasunta el predominio descriptivo y a eso se agrega que lo nacional, ante el alud inmigratorio, la sindicalización obrera y el creci-

<sup>21</sup> *Ibid.*, pág.153.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pág.163.

<sup>23</sup> J. V. González. *Introducción a Recuerdos de la tierra*. Buenos Aires. Hachette. 1957, pág. 23.

miento de las clases medias, que disputan el poder a la oligarquía (revolución radical de 1893), no es ya cuestión de actualidad, sino de evocación melancólica.

De hecho, Leguizamón rememora allí su infancia rural, tipos característicos, tareas campestres, nobles luchas contra la naturaleza. Un mundo idealizado por la memoria:

«El contento sereno, la alegría feliz y viril asomaba en los rostros tostados de aquellos bravos muchachos. Trabajaban de sol a sol en ruidosa algazara, ágiles, felices, sin sentir cansancio jamás...»<sup>24</sup>.

Con *La guerra gaucha* (1905), del mismo año que *Los crepúsculos del jardín*, Leopoldo Lugones (1874-1938) pone en evidencia una curiosa concepción del escritor como artífice de la palabra en diferentes registros. Lo cual no disimula, sin embargo, que el fervoroso socialista juvenil de Córdoba y redactor —con José Ingenieros— de *La montaña* (1897) ha sido captado por la política oficialista del roquismo.

Su concepción de lo heroico disuelve la gesta en los avatares de la naturaleza, con la cual cuenta el bando criollo para derrotar a los españoles. Profusas descripciones neobarrocas, además, catalizan una y otra vez el desvaído ritmo de la acción.

Más que libro de cuentos, como se lo ha denominado a veces negligente-mente, *La guerra gaucha* consiste en una enhebrada sucesión de cuadros o tradiciones<sup>25</sup> que permiten al autor virtuosos ejercicios de estilo. Una aplicación descentrada del vanguardismo modernista, puesto al servicio del nacionalismo conservador.

*El país de la selva* (1907) es obra de otro intelectual provinciano, Ricardo Rojas (1882-1957), quien tras ciertos arrebatos socialístoides —en colaboraciones para las publicaciones del anarquista Alberto Ghirardo, en *El alma española. Ensayo sobre la moderna literatura castellana*, también de 1907—, se ha plegado al orden y viajado a Europa en misión oficial.

Coincidente con la poética nativista, el texto es una ofrenda a la infancia regional, una colonización simbólica del misterio selvático santiagueño, un vago reconocimiento de la creación colectiva, que asimila siempre a los fenómenos naturales y, por tanto, deshistoriza: «El trovador canta sus decires con la misma ingenuidad con que se arrullan las tórtolas del monte»<sup>26</sup>.

En esos capítulos —*El trovador* y *La danza*— recupera numerosas estrofas populares desgajadas de un espectáculo que «suele ser grotesco» o «más bien vulgar», con excesiva carga dionisíaca, pero otro tanto pasaba en Grecia, aclara, y en todas las culturas primitivas.

<sup>24</sup> Martiniano Leguizamón. *Recuerdos de la tierra*. Buenos Aires. Hachette. 1957, pág. 115.

<sup>25</sup> Juan Carlos Ghiano. *Análisis de La guerra gaucha*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina. ELA 5. 1967.

<sup>26</sup> Ricardo Rojas. *El país de la selva*. Buenos Aires. Eudeba. 1966, pág. 66.

Si bien Rojas parece un poco más respetuoso que González respecto de lo que halla al internarse en la región, su actitud ante el nativo no parece diferir de la que adoptaban los conquistadores hispánicos:

«...La mente simplísima de ellos continuaba desconocida para mí, como un tesoro oculto, como un libro que no supiéramos leer...Para rendirlos más aún, les dimos baratijas y galletas, que recibieron con júbilo infantil»<sup>27</sup>.

En 1915, Ricardo Güiraldes (1886-1927) abre sus *Cuentos de muerte y de sangre*, cuya prosa absorbe ecos de la escritura artística finisecular y de un renovado simbolismo a través de los promotores de la *Nouvelle Revue Française*, en especial de su amigo Valéry Larbaud, con tres típicas tradiciones: *Facundo*, *Juan Manuel* y *Justo José*, anécdotas referidas a los caudillos Quiroga, Rosas y Urquiza, respectivamente.

Presupuestos nativistas rigen toda su producción, hasta el culminante *Don Segundo Sombra* (1926), según se desprende de los alcances cíclicos y consoladores de la acción y, más aún, de la forma como el joven Fabio se apropia del saber gaucho del viejo resero, renovada figuración de un traspaso que ya anoté en algunos textos fundadores de esta poética.

En cuanto al sustrato heroico-caballeresco y arquetípico<sup>28</sup>, lo comparte con otro narrador de ese momento y muy amigo suyo: el salteño Juan Carlos Dávalos. En su cuento más antologado, *El viento blanco* —del libro homónimo, editado en 1922—, el protagonista (Antenor Sánchez) es un tropero que:

«Sin perder las cualidades de su casta, habíase asimilado todas las aptitudes físicas y espirituales del nativo. Y era sobrio como indio, aguerido como un indio, conecedor como un indio de las cosas del campo»<sup>29</sup>.

De ese mismo momento es la aparición de la revista *Nativa* (1924-1961), donde los hermanos Díaz Usandivaras reúnen versos y narraciones nativistas con una función ideológica que destacan los eslongans distribuidos a la cabeza o al pie de numerosas páginas.

Su existencia me parece estrechamente relacionada con el auge del nacionalismo político en la Argentina, cuyas fuerzas —de diferente manera y con diferentes propósitos— impulsan los golpes militares de 1930 y de 1943. Incluso la política-cultural del primer gobierno peronista (1946-1952) estuvo ampliamente controlada por dicho sector.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pág. 37.

<sup>28</sup> Eduardo Romano, «Lectura intratextual» en Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, edición crítica coordinada por Paul Verdevoye, Madrid, Archivos-ALLCA, 1988, págs. 319-340.

<sup>29</sup> Juan C. Dávalos. *El viento blanco y otros relatos*. Buenos Aires. Eudeba. 1963, pág. 17.

Dentro de ese contexto se explica la adjudicación del Premio Nacional de Literatura, en 1947, a Guillermo House (seudónimo del coronel retirado Guillermo Casá, 1884-1962) por su novela *El último perro*, llevada en seguida al teatro y a la pantalla con éxito singular.

Verdadero mosaico narrativo, pues incluye procedimientos realistas, naturalistas y folletinescos, todos esos materiales están subordinados a una lucha presentada como épica: la de los fortineros, en sus avanzadas de la «civilización», contra los ataques indígenas.

El sometimiento de las tribus era, para esa ideología, un hito decisivo en la formación de la nacionalidad y donde el ejército había tenido una participación decisiva.

Además, el relato categoriza esquemáticamente a los actuantes según tengan o no cierto linaje, religiosidad o sentido moral <sup>30</sup>. Fuera de eso sólo quedan degradadas figuras lascivas y traicioneras (el bastardo Cantalicio, que pacta con los indios para vengarse).

El rol protagónico de esta narrativa nativista comienza a ceder cuando algunos escritores del interior, en especial del noroeste argentino, le oponen nuevas soluciones literarias. Es lo que ocurre con el tucumano Julio Ardíles Gray (1922), autor de *Los médanos ciegos* (1957) y *Las puertas del Paraíso* (1968).

Pero ese reemplazo debe entenderse en el contexto de un país que, coincidentemente, se vuelve permeable a las políticas de internacionalización promovidas desde los centros financieros mundiales, y cuyos efectos se hacen sentir también, sin ninguna duda, en el campo de la cultura.

### 3. El aval de una crítica cómplice

Al margen de las formulaciones de los propios escritores nativistas y de sus polémicas, ya aludidas, existe un tipo de crítica que avaló su proyecto como el de la «auténtica» literatura nacional. Un hecho sintomático, al respecto, es el aluvión de congratulaciones críticas que recibe Martiniano Leguizamón por su drama *Calandria*, en 1896.

Todas insisten en realzar, de una u otra forma, su condición de antídoto contra el gaucho rebelde moreirista <sup>31</sup>. Casi inmediatamente, los intelectuales que reivindican el pasado hispánico en una ciudad invadida por los inmigrantes, que llegan a superar el número de criollos, encuentran en la poética nativista un modo de exaltar la identidad.

<sup>30</sup> Eduardo Romano, «El último perro en palabras y en imágenes», en *Literatura/cine argentinos sobre la(s) frontera(s)*, Buenos Aires, Catálogos, 1991, págs. 93-123.

<sup>31</sup> Un equilibrista, payaso y finalmente actor circense, José Podestá, adaptó para la segunda parte de sus espectáculos –primero como mimodrama, luego con diálogos– el folletín gaucho *Juan Moreira* (1879-1880 en el periódico *La Patria argentina*) de Eduardo Gutiérrez, cuyo éxito generó numerosas imitaciones.

Es lo que advierto en los ensayos *El idioma nacional* (1900) y *El criollismo en la literatura argentina* (1902) de Ernesto Quesada (1858-1934). También hallo, en los mismos, que el enemigo ya no es tanto el gaucho ni la literatura que le prestaba voz, sino los descendientes urbanos de tal producción y, sobre todo, una nueva literatura popular escrita en la jerga *cocoliche* <sup>32</sup>.

Desde la *Revista de Derecho, Historia y Letras* (1898-1925), su director, Estanislao S. Zeballos, ministro de Relaciones Exteriores en varias ocasiones y partidario de un nacionalismo agresivo –frente a las pretensiones territoriales chilenas o las comerciales brasileñas–, celebra los poemas nativistas de Soto y Calvo contra lo que considera exotismo modernista.

Esta posición crítica pro nativista, basada en los temores de que la inmigración ultramarina debilite la conciencia nacional, culmina entonces en la creación de la cátedra de Literatura Argentina, dentro de la reciente Facultad de Filosofía y Letras (1898) y a instancias de su rector, Rafael Obligado, y en la orientación que le da su titular, don Ricardo Rojas.

Ya en su discurso inaugural, de 1913, Rojas afirmaba que buscaría conjugar «las materias de entonación nacional: paisajes, hombres, árboles, trajes, voces, mitos, emociones, cuanto constituye la tierra y el alma nativas» con «los ideales políticos, sistemas filosóficos, formas estéticas» universales, entendiendo por tal, fundamentalmente, los de prosapia grecolatina.

Más tarde, cuando esas lecciones pasaron a constituir su *Historia de la literatura argentina*, subtitulada *Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, avanzó sobre tal esquema en el primer volumen (*Los gauchescos*, 1917), apelando a una alegoría que fundaba nuestras letras en la continuidad folklore poético– literatura gauchesca::

«...esa literatura gauchesca y sus formas precursoras o sucesoras del arte genuinamente nativo, constituyen la poesía de la emoción territorial, medula vivaz del árbol simbólico que tiene su raíz en el folklore, su tronco en el *Martín Fierro*, su ramaje en los géneros similares, y al cual envuelven con su corteza, ocultando la savia y la fibra, esas cáscaras añales del escolasticismo colonial, del romanticismo republicano y del individualismo estético...» <sup>33</sup>

Dicha alegoría es típicamente nativista, lo cual no impide, a esa altura, que el razonamiento crítico le subordine con astucia la poesía oral y la popular gauchesca a la que tanto combatiera en el siglo pasado. Para hacerlo, Rojas presenta a José Hernández como un payador inculto cuyo arte queda por deba-

<sup>32</sup> Es decir, en un castellano muy imperfecto, sembrado de deformaciones itálicas o palabras y giros del mismo origen. Entre numerosos folletos baratos, se destaca por su éxito *Los amores de Giacumina*, novelita del periodista Ramón Romero publicada hacia 1885.

<sup>33</sup> Ricardo Rojas, *Introducción al estudio de la Literatura Argentina (del siglo XVI al XX)*, en *Los gauchescos* I, Buenos Aires, La Facultad, 1924, págs. 72-73.

jo del de Obligado, «un payador artista» cuya poesía fue «superación estética de nuestra poesía gauchesca»<sup>34</sup>.

Rojas fundó, también, el Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras, en 1922, que alimentaría con investigaciones y estudios especiales el dictado de la materia y de donde surgirían sus discípulos y continuadores.

Antes de referirme a ellos, consigno que Lugones en *El payador* (1916), ensayo basado en unas conferencias que dictara en el teatro Odeón durante 1913, exaltó el carácter épico del *Martín Fierro* para convertirlo en nuestra gesta nacional, en algo similar a la *Chanson de Roland* para los fanceses o el *Mío Cid* español.

Era parte de una prédica argentinista fundada en prejuicios xenófobos, que excluían a «la plebe ultramarina», y en prejuicios clasistas contra «la chusma de la ciudad». Todo lo cual anticipaba ya al ideólogo del golpe militar que derrocaría al presidente Yrigoyen en 1930.

El criollismo borgeano es un nuevo giro de la misma poética. Algo sobre lo cual teoriza ya en la vanguardista *Proa*, deslindando tareas con Güiraldes –y del mismo modo que Obligado lo hiciera con González–: si éste consolidó la versión artística del arquetipo gaucho, a Borges (1899-1986) le queda completar la del compadre<sup>35</sup>, que iniciara *Fervor de Buenos Aires* (1923).

A comienzos de la siguiente década, la revista *Sur* se instala bajo el amparo de ese signo criollista. Por eso reproducen en los dos primeros números cartas de Güiraldes –seleccionadas por su viuda y Victoria Ocampo– que hacen un valioso aporte en tal sentido.

Una, fechada el 8 de junio de 1921 y dirigida a Valéry-Larbaud para justificarse por no viajar a París y hacerlo en cambio al interior del país, debido a «la necesidad de ponerme en contacto con las cosas que pueden servir de base a mi obra literaria», afirma:

«En los yaravíes y los estilos está la rudimentaria expresión de la montaña y la pampa. En tejidos, ponchos y huacos está el criterio interpretativo de la forma y el color. En el lenguaje pulcro y malicioso del gaucho, el embrión de una literatura viva y compleja. Todo estaría en ser capaz de llevar estas enseñanzas a una forma natural y noble»<sup>36</sup>.

En esos números iniciales, además, Borges reformula los valores de la poesía gauchesca con criterios acordes a este nuevo criollismo nativista: asigna mayor importancia a lo producido por Hilario Ascasubi y descende de la plataforma épica en que intentaron ubicar de diversas maneras, Rojas y Lugones, al *Martín Fierro*.

<sup>34</sup> Ricardo Rojas, *Los modernos*, en *Historia de la literatura argentina*, loc. cit., pág. 479.

<sup>35</sup> Jorge L. Borges, «La pampa y el suburbio son dioses», en *Proa*, 2ª época, n. 15, 1925, pág. 17.

<sup>36</sup> Ricardo Güiraldes, *Del epistolario*, en *Obras completas*, prólogo de Manuel Bernárdez, Buenos Aires, Losada, 1962, pág. 743.

La conferencia de la promotora y directora de *Sur*, doña Victoria Ocampo (1890-1979), titulada «Supremacía del alma y de la sangre» y dictada en Italia, en 1934, a invitación del Instituto interuniversitario fascista de cultura, justifica plenamente que la revista buscara el patrocinio ideológico güiraldeano.

Fue un emblema de nuestra condición sanguínea, que exige el grito, frente al espíritu y a la forma Europa. Sobre ese cimiento pretendía abrir el diálogo en *Sur* entre lo que podían ofrecer una mujer acaudalada, un país agropecuariamente rico y unos amigos refinados, a los hermanos mayores europeos.

Dos veces en ese texto sindicaba a Eduardo Mallea (1903-1982) como posible continuador del ser agónico que se desangraba viendo alejarse a don Segundo. Un escritor capaz de trasvasar el esencialismo güiraldeano al ámbito urbano. Y Mallea cumplió ese mandato erigiéndose en el narrador de *Sur* durante su primera etapa, con la novela *Nocturno europeo* y con cuentos que pasaron a *La ciudad junto al río inmóvil*, ambos editados por *Sur* en 1936.

En esa década de 1930, y en relación con un nacionalismo clerical en expansión, según ya dije, la propuesta de una literatura nacional orientada por el nativismo tiene su antólogo en el Carlos Ibarguren (1877-1956) de *El paisaje y el alma argentina* (1938) y, como ya dije antes, en el catamarqueño Carlos B. Quiroga un nuevo ensayista que otorga supremacía literaria a la conquista simbólica de la naturaleza regional.

Podemos volver ahora al ámbito académico y a los discípulos de Rojas. El primero, Augusto Raúl Cortazar (1910-1974), cuya tesis *Indios y gauchos en la literatura argentina* denunciaba un rumbo: toda literatura auténticamente nacional es de base folklórica. Algo que llevaría a sus últimas consecuencias en estudios posteriores<sup>37</sup>.

Sus descendientes en el Instituto de Literatura Argentina, que ahora lleva el nombre de Ricardo Rojas, fueron Antonio Pagés Larraya (1918) y Guillermo Ara (1917-1995). Ambos adoptaron una posición crítica conciliadora, que borra o disimulara los conflictos más notorios, pero privilegiando siempre a los textos nativistas, según se puede apreciar en la selección prologada del primero, *Cuentos de nuestra tierra* (1952).

Con el mismo énfasis, Ara dictamina en *Martiniano Leguizamón y el regionalismo literario* que:

«La estética regionalista, por los fundamentos mismos que la determinan, ha sido nacionalismo cultural y ético de territorio. Dicho de otro modo, hacer literatura nativista ha sido también hacer patria...»<sup>38</sup>

Tampoco este tipo de crítica cómplice llegaría más lejos. En esos años '50, la actitud revisionista de *Contorno* señalaría otros rumbos, no precisamente

<sup>37</sup> Cfr. *Folklore literario y literatura folklórica*, en Rafael A. Arrieta, coordinador, *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Peuser, 1959.

<sup>38</sup> Guillermo Ara, *Martiniano Leguizamón y el regionalismo literario*, en Martiniano Leguizamón, *De cepa criolla*, Buenos Aires, Solar/Hachette, 1961, pág. 11.

conciliadores, más adecuados para una Argentina convulsionada por un nuevo golpe militar: el de setiembre de 1955, que ponía fin al segundo gobierno del general Juan D. Perón.

De todos modos, el nativismo, como retórica nacionalista, sobreviviría a su crisis y decadencia en el campo literario. En las asociaciones tradicionalistas, muy comunes en la provincia de Buenos Aires; en la verborragia de los conductores de audiciones radiales y aun televisivas, que también animan festivales folklóricos provincianos.

Un talentoso dibujante –y narrador– actual, el rosarino Roberto Fontanarrosa, ha logrado excelentes efectos humorísticos con el pastiche o la parodia de dicha retórica en su historieta *Inodoro Pereyra, el renegáu*, publicada desde comienzos de los años 70 en la revista *Hortensia* y luego en otros medios, como el popular diario *Clarín*.