

Ponencia

La primera épica de Lugones

María Teresa Gramuglio

Universidad Nacional de Rosario / Universidad de Buenos Aires

En esta exposición, quiero someter a la discusión una lectura de *La guerra gaucha* en el interior de una problemática: la de las relaciones entre literatura y nacionalismo. Esta lectura presupone algunas hipótesis sobre el nacionalismo que no puedo desarrollar aquí (en especial, la hipótesis de que "el primer nacionalismo argentino" es el que fue puesto en marcha por el estado liberal). Y requiere además volver a poner en relación algunos textos y acontecimientos en sí mismos bastante conocidos: son, en primer lugar, los referidos a las preocupaciones generadas por las transformaciones modernizantes; luego, los derivados de los conflictos que atravesaban un campo literario en vías de autonomización, donde emergían nuevos tipos de escritor, nuevas poéticas y nuevos públicos. Pues esos textos y acontecimientos articulan el horizonte de expectativas al que *La guerra gaucha* viene a brindar una respuesta.

En 1888 Joaquín V. González desplegó en *La tradición nacional* el vastísimo campo que a su parecer ofrecían los episodios históricos y las tradiciones populares, desde los tiempos precolombinos, al proyecto de una epopeya que consideraba necesaria para afirmar una identidad a la que sentía amenazada por el desencuentro con

su propio pasado. González hallaba en ese pasado numerosos hechos y escenarios dignos de la epopeya, aguardando que apareciera un Homero criollo. Entre ellos, dicho sea de paso, el de la gesta de Güemes, con "sus correrías vertiginosas al frente de sus gauchos montados como él sobre el caballo". Fiel a esa ansiedad por la recuperación de tipos y escenas del pasado nacional, en 1893 publicó *Mis montañas*. A modo de prólogo, incorporó al libro una carta en que Obligado lo saludaba por el "patriotismo" que significaba poner a buen recaudo "el oro de más quilates del tesoro argentino...[con] sus pinturas de la familia patriarcal, de las faenas pastoriles, de las hazañas legendarias, de las costumbres y supersticiones populares". Tanto el llamado programático de González como la enumeración de Obligado parecen anticipar buena parte de la escritura futura de Lugones ligada a la orientación nacionalista. Pues si *La tradición nacional* sugiere las distintas soluciones a la cuestión de la épica que cristalizaron en *La guerra gaucha* y en *El payador*, en *Odas seculares* y en *Romances de Río Seco* se puede leer un despliegue cabal de los tópicos que Obligado celebró en *Mis montañas*.

Estos reclamos por una epopeya expresan, por lo general, esos movimientos de re-

pliegue hacia el pasado nacional cuya presencia se ha revelado como un componente característico en la dialéctica de las transformaciones puestas bajo el signo del progreso. Tanto los pre-nacionalismos culturales europeos, como el romanticismo y la filología moderna contribuyeron, cada uno por su parte, a adjudicar a los poemas épicos una dignidad superior: la de sintetizar, por la conjunción de la lengua y de la raza con la leyenda nacional, el momento fundacional de una nacionalidad. La obsesión por la épica hizo su propio camino en la literatura argentina, animada por el afán de producir, o de encontrar, en medio de acelerados procesos de cambio, una obra que condensara aquellos valores esenciales del genio nacional que se suponían configurados en un pasado criollo a la vez heroico y patriarcal. Surgida entre escritores que como González eran los mismos que dirigían el proceso de las transformaciones modernizantes, esa obsesión se extendió a otros sectores del campo literario y alcanzó su pico más alto de intensidad, como se sabe, alrededor del Centenario. Fue entonces cuando Lugones, en las conferencias del Odeón, consagró al *Martín Fierro*. Pero antes de esa consagración, con *La guerra gaucha*, trató de plasmar una solución bien diferente a la cuestión de la deseada epopeya nacional.

III Otros acontecimientos del campo literario son relevantes en la configuración del horizonte de expectativas en que se gestó *La guerra gaucha*. Uno fue la polémica sobre el idioma nacional que desató el libro de Abeille en 1900; el otro, el fenómeno del criollismo, cuya denuncia más prolija realizó Ernesto Quesada en 1903. Ambos se anudan en torno de los problemas que los resultados de la política inmigratoria sumaban a los generados por la transformación modernizante. La lengua nacional, porque debía superar la doble

prueba de su origen no vernáculo y de su capacidad de resistencia a las deformaciones que le imprimían hablantes de diverso origen que hacían de ella un uso nada castizo. Y el criollismo, porque el éxito creciente de esa literatura en sectores populares no exclusivamente criollos amenazaba con desvirtuar las pedagogías virtuosas que los escritores patricios atribuían a las recuperaciones de la tradición.

IV A la trama de textos y de acontecimientos culturales que van configurando el contexto de *La guerra gaucha* se debe sumar, como factor decisivo, la emergencia del modernismo, que además de las nuevas poéticas, introducía nuevas pautas de reconocimiento en un campo literario complejizado por la aparición de prácticas, públicos y tipos de escritor también nuevos. A diferencia de Obligado y de González, el mismo Lugones era en realidad un nuevo: es decir, alguien que no pertenecía ni al patriciado ni a la élite del poder, alguien que debía combinar el periodismo cultural con los cargos y encargos oficiales para sostenerse como escritor. En estas condiciones, que eran hacia el fin de siglo las de los comienzos de la autonomización del campo literario en la Argentina, Lugones encuentra, en sus propios comienzos como escritor, un doble desafío: diferenciarse de sus "mayores", esto es, de Almafuerte y de Andrade, de Obligado y de González. Pero también diferenciarse de Darío, a la vez "maestro" y "cómplice" en la renovación literaria liderada por el modernismo. Esta situación es una de las claves de la hibridez de *Las montañas del oro*. Pocos años después, los dos libros que publica en 1905 despliegan con evidencia aun mayor las respuestas a las demandas múltiples y las tensiones irreversibles que se han instalado en el campo literario: llegan así la "epopeya baladí" de *Los crepúsculos del jardín* y "la épica militar de

los combates" anunciada en *Las montañas del oro* y concretada en *La guerra gaucha*.

VEn el prólogo, Lugones señala que *La guerra gaucha* no es una historia, sino una ficción, y que debido a ello ha suprimido fechas y nombres. Estas razones ponen en juego problemas formales que remiten a la intención épica. Pues el pasado de la epopeya no sólo remite a otro nivel de tiempo que no es el mismo del pasado histórico, sino, sobre todo, a otra escala de valores que lo eleva por sobre la facticidad de los acontecimientos. Por eso afirmará que "la guerra gaucha fue en verdad anónima, como todas las grandes resistencias nacionales". La forma busca así dotar de una unidad de sentido al caos de los "detalles" que abruma a la historia: de ahí que se opte por borrar las identidades individuales; de ahí que los más de cien caudillos de la guerra puedan ser condensados en Güemes, "su numen simbólico". Si la historia, por su parte, ya ha narrado estos acontecimientos "al detalle", ahora la intención épica deberá buscar una forma capaz de transfigurar la materia histórica en leyenda nacional.

A esa intención épica que busca una forma para las "hazañas legendarias" se sobreimprimen las condiciones de un campo literario en el que cobran creciente peso los lectores, quienes, siempre según Lugones en el prólogo, "tienen derecho a la concisión". De ahí que se deseche también la solución formal excesivamente prolija de la novela histórica, en favor de una construcción en relatos breves y autónomos. Se puede conjeturar que con esta opción se atiende en primer lugar al círculo restringido de los pares, para quienes el relato modernista era una punta de lanza de la renovación. Pero también, más allá de ellos, a ese sector culto del público que estaba aprendiendo a gustar de esas innovaciones en los textos necesariamente breves —relatos y crónicas—

difundidos por la prensa periódica. En pocas palabras, resultaría difícil desvincular la opción formal de *La guerra gaucha* de estos horizontes de lectura en formación.

No es difícil en cambio reconocer en *La guerra gaucha* algunas soluciones formales a los problemas de la epopeya moderna tal como se los habían replanteado los románticos franceses: renuncia a la unidad de la forma larga; colección de poemas narrativos breves sobre temas históricos; reemplazo de lo sobrenatural y lo maravilloso por lo legendario nacional; mezcla de niveles estilísticos. Todo ello, en un momento de giro en el cual el reclamo por la "tradición nacional" se encuentra con el reclamo de las renovaciones modernistas. En este contexto, la lectura que hizo Rubén Darío de *La leyenda del águila* de G. D'Esparbés, incluida en *Los raros*, opera como el texto mediador decisivo. "D'Esparbés cuenta en cuentos —dice Darío—. La epopeya es toda una, mas cada cuento está animado por su llama propia, en que el lirismo y la más llana realidad se confunden." Y más adelante agrega: "D'Esparbés ha elegido para su obra el cuento, este género delicado y peligroso, que en los últimos tiempos ha tomado todos los rumbos y todos los vuelos. La prosa, animada hoy por los prestigios de un arte exquisito... es para él un rico material con que pinta, esculpe, suena y maravilla". No hacía falta mucho más para encontrar las pautas que confirieran aura y autoridad a la cruz entre el programa de González y la estética de la novedad modernista: *La guerra gaucha* será una epopeya "rara".

VIEn *Mis montañas*, el retorno a la infancia hacía de la familia el núcleo mediador entre el sujeto y la nación. En *La guerra gaucha*, ese núcleo mediador es la guerra. ¿Qué guerra es ésta? Es una guerra contra un invasor extranjero: por eso es una guerra fundante para la nacionalidad. Y es

una guerra de "montoneras y republicanas": por eso es una guerra gaucha. Y es a partir de estos rasgos donde se empieza a percibir el uso de la intención épica para una de las funciones esenciales del nacionalismo en el mundo moderno: la invención de tradiciones. Sea cual fuere la evaluación histórica de aquellas "correrías vertiginosas" de Güemes, la guerra como episodio fundante de la leyenda nacional asegura la continuidad simbólica con un pasado relevante para instaurar valores, modelos de conducta social y relaciones de autoridad en el presente.

¿Cuáles podían ser esos valores? Es notorio que *La guerra gaucha* pone en escena ejercicios casi demenciales del coraje y de la violencia sobre los cuerpos. Pero esa violencia desmesurada adquiere una cualidad heroica, porque se asienta en dos virtudes: una, el amor a la patria, reverenciada en sus símbolos y rituales y elevada a una dimensión cósmica; la otra, el amor idolátrico de los gauchos por su jefe militar. Con respecto a la primera, se hace manifiesta en la profusión de banderas, himno, vírgenes patriotas, juramentos y vivas a la patria, así como en la de paisajes en que la patria se confunde con la naturaleza. Y con respecto a la segunda, ella recorre todo el texto, desde el primer relato, "Estreno" (donde un viejo sargento obedece ciegamente la orden de su capitán, que lo envía a una muerte segura para rescatar una banderola del fondo de un abismo), y alcanza su grado máximo en el último, "Güemes". Uno de sus puntos de exaltación más notables se encuentra en el amor que profesan los gauchos a su capitán en "Sorpresa". En este oficial, que condensa en buena parte los rasgos de una figura cara al imaginario lugoniano, pues reúne el ejercicio de las armas con el de las letras, hay una ambivalencia llamativa: junto a sus indudables virtudes varoniles, el capitán posee algunos rasgos de encanto femenino (su

talle esbelto, sus manos pequeñas, su coquetería). Y la obediencia ciega que despierta en sus gauchos se tiñe de un erotismo cuya consumación virtual es la muerte. Así, dice el relato, "los montoneros, prendados de él, se hacían matar porque los viera morir". El heroísmo patriótico santifica ese erotismo, y la muerte por amor al jefe se confunde con la muerte gloriosa por amor a la patria.

Con estas opciones, *La guerra gaucha* reinstala una figura básica de la gauchesca, cuya condición de posibilidad había sido, precisamente, la de las guerras de independencia: el gaucha patriota. Pero a diferencia del de la gauchesca, este gaucha es *mudo*, y la voz de un narrador que prodiga hasta el exceso los procedimientos de la literatura culta toma el relevo de su voz. De modo que si en la economía de los relatos "Güemes", que tiene nombre y discurso (en la forma del indirecto libre), es la *cabeza* pensante de la guerra, el gaucha patriota, que nunca tiene nombre, resulta ser su *cuerpo* mudo. Objeto y no sujeto del relato, movido por instintos, representado como una fuerza de la naturaleza, cercano a los animales y a las piedras, termina clasificado genéricamente, casi en el límite de lo no-humano: "No realizaban por cierto un ideal de hombre, sino un tipo de varón". En consecuencia, si lo que funda la nación en esta épica es la guerra, "el hombre de la guerra gaucha", su ideal heroico sería, en realidad, más que el gaucha patriota, el jefe militar.

Habría que convenir que en la elección de una materia del pasado que fuera apropiada para responder a los problemas que planteaba en el presente la integración de las masas de origen criollo e inmigratorio en el proyecto nacional, *La guerra gaucha* encontró una figura, si no totalmente acorde con los requerimientos más laboriosos y pacíficos del programa liberal, al menos eficaz. Pues conjugaba los temas tradicionales que habían solicitado González y

Obligado con una reivindicación del gaucho en el escenario de la guerra de la "resistencia nacional", algo que, como se ha señalado, la literatura gauchesca había realizado en otro registro cuando esa guerra era el presente. Se proponía así un modelo de identificación nacional que, sin plegarse al del melancólico Santos Vega, podía contrarrestar la enorme seducción de los gauchos malos a lo Moreira que pululaban en el circuito popular de la literatura criollista.

Resulta difícil imaginar que este gaucho patriota, que no habla ni piensa, pudiera despertar, a pesar de sus actos de coraje, las adhesiones emocionales que lograban aquellos héroes. Sin embargo, a pesar de no haberse popularizado por las mismas vías que otros textos gauchescos y criollistas (y aquí sería necesario hacer la historia de su recepción, incluidos los usos escolares y la versión cinematográfica), *La guerra gaucha* abrió un camino legítimo de identificación, y si se quiere hasta de reconciliación con el pasado. Lo primero, transfigurando la violencia de los gauchos malos en el coraje mítico consagrado por el amor a la patria, y sus impulsos libertarios en la anulación de la individualidad requerida por la obediencia a los jefes. Lo segundo, exorcizando imaginariamente con el gaucho patriota los fantasmas temibles de la montonera, esa parte del pasado nacional cuya memoria estaba todavía relativamente próxima a principios de siglo. Contribuyó así a instalar una figura que tuvo larga y variada descendencia en el imaginario social y político de la nación, desde los numerosos centros populares nativos que se llamaron con nombres como "Los Montoneros", "Los gauchos patriotas" y otros afines, hasta la organización peronista "Montoneros", que, como se recordará, utilizaron fórmulas heredadas de este imaginario nacional-militar: "Patria o muerte"; "Son soldados de Perón", etcétera.

VII Pero no todo lo que se narra en *La guerra gaucha* es la guerra. Como cumpliendo con otro capítulo del programa de los escritores patricios, los relatos contienen además una verdadera enciclopedia de las costumbres que refieren a la vida cotidiana y a las diversiones de los gauchos norteos. Y con esto ingresa en el texto, junto a la concepción nacional-militar, esa otra veta casi antropológica del ideario nacionalista, que encontraba los fundamentos de la nación en las creencias y costumbres tradicionales supuestamente no contaminadas por los choques culturales que traía consigo el cambio histórico.

A diferencia de los rescates de las expresiones orales vernáculas derivados de esas concepciones, en los relatos de *La guerra gaucha* las costumbres y tradiciones son objeto, más que de una recuperación tradicionalista, de una traducción a una lengua literaria culta e hiperelaborada. Se las arranca así del universo discursivo más cercano al circuito popular, el de los relatos orales que era su *medium* habitual, para reubicarlas en el de la cultura alta. De modo que las inclusiones de lo popular-tradicional resultan controladas en el texto por una guerra explícita a los usos lingüísticos difundidos por la literatura criollista. Guerra cuyas estrategias inducen a juzgarla, más que una continuación, una extremización de la política de la lengua literaria que complementaba los programas culturales del nacionalismo oficial. Se recordará que tanto González y Obligado como Quesada habían predicado la necesidad de producir con los materiales de la tradición composiciones "sublimas" pero que fueran "sencillas, no severas", es decir, en un lenguaje culto pero adecuado a las exigencias de una literatura nacional capaz de promover cohesiones. Y es en este punto donde *La guerra gaucha* imprime la torsión más significativa a todos esos programas, creando una lengua

literaria que, sin apelar a ninguna de las soluciones entonces en circulación, hace establecer los límites del “criollismo posible” (el de los Santos Vega, el de los Calandria) aceptado en el circuito de la literatura alta. Dicho brevemente: la lengua de *La guerra gaucha* es una lengua en guerra.

En el prólogo, Lugones subrayó explícitamente su convicción de que los temas nacionales no constituyen un obstáculo para escribir “en castellano, y con el estilo más elevado posible”. Se podrá advertir allí la voluntad de intervenir con fuerza en los debates de su tiempo, afirmando, en primer lugar, que la literatura nacional se debe escribir únicamente en castellano culto. Es decir, descartando las representaciones literarias de la oralidad y de las formas dialectales del habla popular. Por eso sus gauchos son mudos y por eso hasta las canciones y poemas incluidos en el texto pertenecen al acervo de la poesía tradicional y proscriben las características prosódicas de la gauchesca.

La idea lugoniana del “estilo elevado”, esto es, su equivalente de ese registro que la preceptiva asigna a la epopeya, pone en marcha una multiplicación prodigiosa de procedimientos léxicos, sintácticos y retóricos que colocan en primer plano el más intenso trabajo sobre la materia verbal. No es interesante reiterar aquí el catálogo de esos procedimientos, pero sí destacar que la mezcla abigarrada que resulta de ese trabajo fuerza la lengua tradicional de la literatura culta, y con ello viene a afirmar, en segundo lugar, que lo nacional puede y debe escribirse también desde la ampliación de recursos autorizada por las renovaciones modernistas.

Creo que vale la pena subrayar que con estas afirmaciones el escritor realizaba una de esas intervenciones fuertes en las cuales las poéticas devienen claramente políticas: se pronuncia en la polémica sobre la len-

gua, recorta un público virtual reconocible por un alto grado de destrezas en la lectura, y pretende construir para sí una posición dominante, tanto en el campo literario como en el espacio social.

Los lectores de *La guerra gaucha* habrán podido comprobar que el voluntarismo de la innovación no garantiza la felicidad estética, y ahí están para demostrarlo las dificultades por momentos casi macarrónicas de una prosa que, a fuerza de torturarlas, terminó por desvirtuar tanto la lección del modernismo como la eficacia de las soluciones tan audazmente concebidas. Se ha dicho, y con razón, que el exceso es una marca del proyecto lugoniano. Llevada hasta el límite, la presión excesiva sobre el lenguaje arroja el resultado paradójico de producir un idiolecto que, en el otro polo de las jergas de la literatura criollista denunciadas por Quesada, resulta de tan difícil legibilidad como aquéllas. Pues la solución formal, más que trabajada, trabajosa, de *La guerra gaucha*, extraña la materia del pasado hasta el punto de obturar las identificaciones requeridas por los programas culturales del nacionalismo oficial. Con ello, como se vio, hace la guerra al criollismo plebeyo que triunfaba en el circuito de la cultura popular. Pero conspira, al mismo tiempo, contra el criollismo en lengua “culto, pero sencilla” promovido desde el sector dominante del circuito letrado. Instaura así una ruptura entre lenguaje literario y lenguaje social que acentúa las divisiones culturales cuya conciliación imaginaria se cifraba en el poder simbólico de una epopeya nacional.

Sabemos que estas respuestas de Lugones a la cuestión de la épica y de la lengua literaria nacional no fueron definitivas, y, también, que los senderos que recorrieron no volvieron a cruzarse de la misma manera. En *El payador*, sustituyó al gaucho patriota por el cantor, y confirió a *Martín Fierro* el

rango de epopeya nacional. Con ello, volvió a arrancar la materia de la gauchesca del circuito popular, esta vez para inscribirla, con una lengua de dudosos saberes filológicos, en la descendencia prestigiosa de la épica homérica. Pero *La guerra gaucha*, más allá de su contribución al imaginario nacional-militar, tuvo a su vez su propia descen-

dencia prestigiosa. Con el cruce de epopeya gaucha y modernismo abrió el camino a otros cruces que vendrían después: casi seguro, al de *Don Segundo Sombra*; y luego a otro aún más audaz y sin enlaces con el nacionalismo oficial: el que en los textos de Borges cruzó criollismo porteño y vanguardia literaria. □