

Cuando la literatura es una pedagogía. Lugones lector de *Martín Fierro**

Fecha de recepción: 2 de octubre de 2014
Fecha de aprobación: 18 de noviembre de 2014

Resumen

Durante la conmemoración del Primer Centenario de la Revolución de Mayo en Argentina se concretaron programas culturales y pedagógicos sustentados por diferentes concepciones de las artes y las humanidades y del papel que éstas asumen en la delimitación de las figuraciones identitarias nacionales. En este contexto, cierto sector del campo intelectual se aboca a la tarea de conformar una tradición selectiva construyendo las primeras colecciones literarias y las narrativas fundacionales en el marco de ambiciosos proyectos educativos. Leopoldo Lugones realiza estas mismas operaciones para reinventar el *Martín Fierro*, poema gauchesco escrito por José Hernández en 1872, como el clásico nacional.

Palabras clave: Literatura nacional argentina; Centenario Argentino; *Martín Fierro*; *El Payador*; Leopoldo Lugones.

* Artículo de reflexión derivado de mi tesis de Doctorado en Letras, "Cuando la literatura es pedagogía. Historias, antologías y colecciones literarias en las primeras décadas del siglo XX en Argentina", realizada en la UNMdP bajo la dirección de la Dra. María del Carmen Coira y la codirección de la Dra. Mónica Marinone.

Citar: Hermida, C. (enero-junio de 2015). Cuando la literatura es una pedagogía. Lugones lector de *Martín Fierro*. *La Palabra* (26). Páginas 115-127

Carola Hermida

Universidad Nacional de Mar de Plata - CELEHIS, Argentina
chermida@mdp.edu.ar

Doctora en Letras egresada de la UNMdP donde se desempeña como docente en el Profesorado en Letras y como investigadora en el Celehis.

When literature is pedagogy. Lugones, reader of *Martín Fierro*

Abstract

During the celebration of the First Centennial of the May Revolution in Argentina, a series of cultural and pedagogical programs were proposed by different conceptions of the arts, the humanities, and their role in delimiting national identity figuration. In this context, a certain sector of the intellectual field was given to the task of constituting a selective tradition, by putting together the first literary collections and foundational narratives, in the larger frame of ambitious educational projects. These are precisely the operations that Leopoldo Lugones performs in order to reinvent *Martín Fierro*, “gaucho” poem by José Hernández in 1872, as national classic.

Key words: national literature; Argentinian Centennial; *Martín Fierro*; *El payador* [The “payador”]; Leopoldo Lugones.

Quand la littérature est une pédagogie. Lugones , lecteur de *Martín Fierro*

Résumé

Pendant la commémoration du Premier Centenaire de la Révolution de Mai en Argentine, on concrète des programmes culturels et pédagogiques soutenus par de différentes conceptions des arts, des humanités et du rôle que celles-ci assument dans la délimitation des figurations identitaires nationales. Dans ce contexte, un certain secteur du domaine intellectuel, aboutit au devoir de conformer une tradition sélective, en construisant les premières collections littéraires et les narratives constitutives dans le cadre de projets éducatifs ambitieux. Leopoldo Lugones fait ces opérations pour réinventer le *Martín Fierro*, poème « guachesque » écrit par José Hernández en 1872, comme le classique national.

Mots clés : Littérature nationale; Centenaire Argentin; *Martín Fierro*; *El Payador*; Leopoldo Lugones.

Durante los primeros años del siglo XX, en Latinoamérica se dio un proceso de reconstrucción de las identidades nacionales en el cual el recurso a la historia y las letras de cada país fue central. Como sostiene Mariátegui, “El florecimiento de las literaturas nacionales coincide, en la historia de Occidente, con la afirmación política de la idea nacional” (2007: 195). Surgen así, según Funes (2006: 282), “esas narraciones meta-literarias que son las historias de la literatura” articuladas desde un doble movimiento: “por un lado, el compendio y el relevamiento y, por otro, la hermenéutica en términos de ‘lo nacional’”.¹

Esto se relaciona con la redefinición que el concepto de *literatura* y de *literaturas nacionales*, que se dio en Europa a fines del siglo XIX, como demuestra Raymond Williams. En particular la “historia” de estas literaturas dejó de serlo, y se convirtió en “tradicción”. Esta, lejos de ser un elemento inerte propio del pasado, es “una fuerza activamente configurativa, ya que en la práctica, la tradición es la expresión más evidente de las presiones y límites dominantes y he-

gemónicos” (Williams, 2000: 137). Se trata pues, de una construcción con el poder de limitar, corregir, naturalizar prácticas, convenciones, actitudes y representaciones. Se trata siempre, según Williams (2000: 137), de una *tradicción selectiva*, entendida como una “versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social” (137).

En Argentina, en época de la conmemoración del Centenario de la Revolución de Mayo, ciertos intelectuales se encontraban en una posición inmejorable para definir esta tradición selectiva a través de una profunda intervención sobre un corpus textual casi virgen. El país estaba entonces convulsionado por una gran afluencia inmigratoria, particularmente en sus zonas litorales, por lo cual desde las clases dirigentes se impulsó un “paquete nacionalizador” que organizó el homenaje y los festejos a través de las letras y la arquitectura de su ciudad capital.² Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (1980/1083) hablan

en este contexto de una «reacción nacionalista», debida no sólo a circunstancias socio-políticas, sino también a otras propias del campo intelectual emergente, especialmente en las formaciones literarias. En función de esto, los intelectuales intentan conformar la literatura nacional como un corpus simbólico de gran potencia pedagógica a través de tres operaciones fundamentales: coleccionar, narrar y enseñar. En efecto, en 1913 se funda la cátedra de “Literatura Argentina” en la Universidad de Buenos Aires, a cargo de Ricardo Rojas; en 1915 surgen las dos primeras colecciones que intentan delimitar tanto el origen como “los clásicos” de las letras nacionales: *La biblioteca argentina*, dirigida por el mismo Rojas y *La cultura argentina*, bajo la supervisión de José Ingenieros.³ A su vez en 1917 Rojas comienza a publicar la *Historia de la literatura argentina*, en un esfuerzo por organizar narrativamente las lecturas propuestas en los paratextos de la colección que dirigía, mientras que Ingenieros escribe en 1918 la *Evolución de las ideas argentinas* con una finalidad similar. Estos proyectos de “fundación de la literatura argentina” (Alta-

- 1 Funes (2006) compara el proceso que tiene lugar en Argentina con el que lleva a cabo Alberto Zum Felde (1921) en Uruguay con su *Crítica de la literatura uruguaya* (ver también Funes, 1999), así como el encarado por José Riva Agüero (1905) en Perú con su *Ensayo sobre el carácter de la literatura del Perú*.
- 2 Terán sostiene que el Centenario instaura un auténtico “paquete nacionalizador” constituido por “...una lengua; una historia que establezca la continuidad con grandes ancestros; una serie de héroes que ofician de parangón de las virtudes nacionales; un folclore; un paisaje típico; monumentos y museos culturales; una mentalidad peculiar; símbolos oficiales, identificaciones pintorescas” (1999: 287)
- 3 Para un estudio en profundidad de estos proyectos editoriales ver: Degiovanni, 2007

mirano, 1979/1983) tienen un claro propósito configurador y didáctico porque pretenden enseñar qué es la literatura argentina, en tanto enseñan qué es ser argentino. Ordenar la literatura nacional, seleccionar los textos y autores dignos de figurar en el panteón y pautar los modos de leerlos son algunas de las estrategias que estos intelectuales ponen en marcha para cohesionar ese corpus simbólico con el objetivo de cohesionar así también el corpus social.

En este marco se instala también el debate en torno al texto “épico” que pueda testimoniar la identidad nacional y a través de distintas operaciones, ciertos intelectuales vuelven su mirada hacia el popular libro que José Hernández publicara en 1872, el *Martín Fierro*. De aquí data la famosa encuesta de la revista *Nosotros* sobre el clásico nacional a la que respondieron las más prestigiosas plumas de la época (Altamirano y Sarlo, 1980).

En este trabajo me interesa referirme a la relectura que de este libro propone Leopoldo Lugones, quien a partir de las mismas operaciones que otros intelectuales utilizaban para construir una literatura argentina - coleccionar, narrar y educar-, reinventa el *Martín Fierro* para conformarlo como el texto fundante de lo argentino.

Leopoldo Lugones: fundar un linaje

Había que escribir un *Martín Fierro*. Pero el *Martín Fierro* ya estaba escrito.

H. González, “La forma literaria del honor”

Lugones publica en 1916 *El Payador*, texto donde reescribe las conferencias que en torno al *Martín Fierro* pronunció en el Teatro Odeón en 1913.⁴ El propósito de este libro es fundar un linaje que inserte la obra de Hernández en un recorrido prestigioso, del cual se

amputan con sumo cuidado los tramos no deseados, con el fin de articular un pasado que impacte en un presente caótico y peligroso para la mirada de Lugones. Ante la “plebe ultramarina” que amenaza con corromper la identidad nacional, se busca construir una narración que a partir de la literatura enseñe al pueblo sus verdaderos orígenes y a la vez, señale su destino.

Como afirma Patricia Funes (2006: 18), “Cuanto más drásticas son las revisiones, más atrás en el tiempo se retrotrae la búsqueda de símbolos para legitimar linajes y prosapias”. En este sentido, la tarea de engarzar un recorrido honorable para nuestra historia literaria (y política) lleva a Lugones a un esfuerzo narrativo que pretende conformar el *Martín Fierro* como poema épico, heredero de la tradición grecolatina.⁵ Para esto escribe una auténtica historia, sostenida por complejos

4 En 1944 se publica una segunda edición con ilustraciones de Alberto Güiraldes; Posteriormente fue publicado junto a una selección de otros textos del autor por la Biblioteca Ayacucho, con prólogo de Jorge Luis Borges. En 2009, la Biblioteca Nacional, publicó una nueva edición crítica de la obra, por la que cito en este trabajo.

5 Lugones, más allá de lo que pareciera sugerir *El Payador*, no es el primero en afirmar el valor épico del *Martín Fierro*. Como sostiene Rojas en la introducción a su *Historia*, él había formulado esta tesis en una conferencia de 1912, si bien la había publicado posteriormente (Rojas, 1917). A su vez, tal como señala Dalmaroni (2006: 97), Ernesto Quesada y Martiniano Leguizamón en nuestro país y Marcelino Menéndez Pelayo y Miguel de Unamuno en España se habían referido el papel destacado que tenía el poema de Hernández en la conformación de la tradición nacional (claro que para unos ésta era “argentina”, mientras que para los otros era “española”). Por su parte, Pablo Martínez Gramuglia (2006 y 2007) demuestra a través de un interesante recorrido de lecturas que la interpretación del *Martín Fierro* en clave épica puede rastrearse en artículos casi contemporáneos con su publicación, a fines del siglo XIX. También Fernando Devoto (2002: 95) aclara que en las conferencias Lugones “no crearía el mito criollista, ni tampoco redescubriría para las élites argentinas al *Martín Fierro*... Ambas operaciones habían sido llevadas a cabo, precedentemente”. Según Devoto, la originalidad residiría en todo caso en las conferencias en sí mismas, en el uso de ese “formato didáctico-teatral” más que en su contenido. Dalmaroni (2006: 99-104), en cambio, sostiene que “más bien convendría relativizar la repercusión usualmente atribuida al evento escénico en sí mismo” o la publicación posterior de *El Payador*. Para él, la trascendencia de ambas operaciones se vincula con la posterior encuesta de la revista *Nosotros*, en la cual se recuperan las ideas lugonianas, poniéndolas en diálogo con las de Rojas, abriendo así un espacio de debate en el campo intelectual argentino de entonces.

procedimientos y poderosos andamios: “La historia eslabona así a nuestro destino, ese grande esfuerzo de la antigüedad” (1916/2009: 127), afirma el autor, recurriendo como hacen Rojas e Ingenieros en sus historias, a la metáfora del eslabón y la cadena, para articular un texto coherente, que se sostenga en relaciones causales que unan una etapa con la siguiente y la previa. Esta pulsión por el pasado, o mejor, por cierto pasado considerado prestigioso en contraste con otro indigno, es a su vez el diseño de un proyecto de futuro. En el presente reside esa operación de articular el relato que enseñe, que evidencie las tramas que ligan la identidad nacional con la de las grandes civilizaciones antiguas y que corte los débiles hilvanos que, según el autor, podrían vincularse con la tradición católica o las culturas precolombinas. A su vez, de esta forma se introduce un complejo procedimiento de inclusión y exclusión hacia ciertos sectores que pretenden integrarse a la historia nacional, o en todo caso, se afirma su predecible fracaso en función del itinerario que el autor entreteje. Por esto no duda en señalar: “América no

será jamás una nueva España. Podrá derramarse en ella toda la población de la Península, sin que por esto se modificara su entidad” (1916/2009: 127).⁶ Este planteo coincide con el de Rojas en tanto intenta traer tranquilidad a una sociedad conmocionada por la afluencia inmigratoria, pero se diferencia de él en cuanto al lugar que le asigna al extranjero. Si para el autor de la *Historia de la Literatura Argentina* era necesario que la escuela y la educación nacional de las “Humanidades”, concretada a través de distintos canales, lograran su *asimilación*, o al menos de sus hijos, la preocupación docente de Lugones no apunta nítidamente al recién llegado, al que en general prefiere ignorar o denostar, y dejar en el zaguán, ya que no es invitado a ingresar a la casa, ni aún pasando a través de la maquinaria escolar. Sin embargo, a pesar del tono xenófobo que se evidencia principalmente en el “Prólogo” de *El Payador* (no en las conferencias, posiblemente) y que acaso responda a las críticas que se sucedieron en los tres años que median entre esos textos orales y su publicación, hay ciertos fragmentos (curiosos

y contradictorios), en los que se deja ver cierta esperanza de integración. Si el gaucho es el eslabón que vincula al argentino con las culturas blancas y civilizadas de la antigüedad, es posible actualizar *ese* legado y reencontrarse con él en esa historia, más que en los nuevos inmigrantes que están “invadiendo” Buenos Aires. Hay, pues, cierta posibilidad de “integración pedagógica” a través del arte y en particular de la poesía (Dalmaroni 2006: 80).⁷ Si las clases dirigentes reciben la orientación adecuada, si recortan y extirpan aquellos elementos nocivos (en la tradición y en el presente), si las “blondas mujeres” argentinas cumplen con su misión, si el poeta es el médium entre la clase dirigente y “el pueblo”, es posible que se llegue a “ser nación”. Por esto afirma:

No somos gauchos, sin duda; pero ese producto del ambiente contenía en potencia al argentino de hoy, tan diferente bajo la apariencia confusa producida por el cruzamiento actual. Cuando esta confusión acabe, aquellos rasgos resaltarán todavía, adquiriendo, entonces, una importancia fundamental el poema que los tipifica, al faltarles toda encarnación viviente. (1916/2009: 66).

6 La población peninsular se está derramando en la Argentina de principios del siglo XX, de eso no caben dudas. Ante esta realidad, de acuerdo con la lectura que tradicionalmente la crítica ha realizado de *El Payador*, Lugones construye un texto sesgado por la exclusión y la expulsión, tópico que se profundizará en su obra con el paso de los años, hasta llegar a las afirmaciones más xenófobas y militaristas en la década del 1930. Sin embargo, Geraldine Rogers (2001) complejiza la cuestión al señalar que *El payador* no presenta un discurso unívoco en este sentido y se muestra más bien tensionado (a pesar de Lugones, incluso) por la democratización social y la diversidad cultural y racial que sacudía a Buenos Aires por entonces.

7 Dalmaroni explica esta idea no sólo a partir de *El Payador*, sino en una lectura muy interesante de ciertos cuentos como “Yzur” o “Los caballos de Abdera”. Según este crítico, Lugones promueve una “política de reducción estatal de los sujetos a la condición de ciudadanía a través de la persuasión ‘docente’ del arte” (2006: 83).

Ante la “apariencia confusa”, ante el “cruzamiento actual” es necesaria la mirada del experto que pueda descubrir esos “rasgos” camuflados y ocultos en el caos presente. El saber que se requiere para esta tarea de descubrimiento es el del artista, el del poeta que operando nuevamente como un coleccionista, tenga la sapiencia que permita seleccionar las piezas válidas para construir la colección que resguarde ese tesoro en un museo. La “encarnación viviente” ha desaparecido, por eso es fundamental labrar el monumento que permita rendirle culto. Esa es la apuesta de *El payador*.

Pero para lograrlo no todo puede ingresar en el panteón. Lugones, quien a lo largo de toda su carrera evidenció su “pulsión polémica”, como sostiene Dalmaroni (2003), también aquí se enfrentará a los recién llegados, a la mayoría democrática, a los “cómplices mulatos” y a los “sectarios mestizos” que los defienden.⁸ En este caso no pretende convocarlos, ni educarlos, sino dejarlos afuera:

La plebe ultramarina, que a semejanza de los mendigos ingratos, nos armaba escándalo en el zaguán, desató contra mí al instante sus cómplices mulatos y sus sectarios mestizos. Solemnes,

tremebundos, inmunes con la representación parlamentaria, así vinieron. La ralea mayoritaria paladeó un instante el quimérico pregusto de manchar un escritor a quien nunca habían tentado las lujurias del sufragio universal. (41)

El poeta a quien no tienta la “lujuria del sufragio universal” ni inquieta la “ralea mayoritaria” se dirige a un público selecto, del mismo modo que lo había hecho tres años antes durante las conferencias pronunciadas en el Teatro Odeón. Tradicionalmente, a partir de las afirmaciones del hijo de Lugones, la crítica sostuvo que se encontraba allí incluso el Presidente de la Nación, sin embargo Fernando Devoto (2002: 95) duda que esto haya sido así. No obstante, entre quienes lo escucharon y aplaudieron se encontraban sin duda los más prestigiosos funcionarios del gobierno en ejercicio y aún el General Roca.⁹ Lugones se dirige entonces a la oligarquía dirigente, “Señoras, Señor General Roca, Señores”, como se transcribe en la crónica publicada al día siguiente en *La Nación*. El libro luego vuelve a hablarle a estos elegidos, que deberán seguir sus consejos, pero también a otros destinatarios indirectos, sujetos pedagógicos que podrán

aprender la lección transmitida por el poeta. Por último, recorta también a ciertos excluidos, no aptos para aprovechar dicha enseñanza. Para justificar esta exclusión es necesario construir un linaje que evidencie cuáles son los auténticos orígenes nacionales, que muestre cuál es lugar, o mejor el no lugar, de los “cómplices mulatos” y los “sectarios mestizos” que se suman a esa plebe ingrata, “inmunes con la representación parlamentaria”. El poeta, el escritor, como un iniciado, poseedor de un saber que no es propio de los demás de su raza, emprende así la labor de forjar una cadena que vincule el presente con un pasado honorable, que eslabone ciertos tramos dignos de incluirse, y cierre a su vez la puerta que dejará definitivamente en el zaguán a quienes no son aptos para formar parte de la nación.

La voz del Payador

Si el poema de Hernández reescribe el canto de un gaucho que se consuela de sus penas al son de la guitarra, las conferencias de Lugones, primero, y su libro después, reescriben el *Martin Fierro* e instalan a su vez un juego entre la oralidad y la escritura, entre cierta tradición y la cultura letrada.¹⁰ También

8 Sostiene Dalmaroni (2003: 5): “...todo sirve porque se trata siempre de ser el otro de todos los otros, el que interpela y obliga, el que apuesta a la distinción por el desafío o el duelo a cualquier precio, pero para estar siempre y de antemano por encima, solo, del lado de los hechos, de la Razón o de los dioses.”

9 Tanto Dalmaroni (2006) como María Pía López (2009) sacan valiosas conclusiones de esta presencia en el público, señalando que es más determinante que la del propio Sáenz Peña, por entonces presidente de la nación.

10 Este juego entre oralidad y escritura, entre la “re-enunciación” de la voz popular en la palabra escrita del poeta se evidencia también, como señala Monteleone (1989: 174), en los *Romances* de Lugones. Según el crítico, el sujeto de estos textos se apropia del código oral para reescribirlo conformándose así como un “mediador exclusivo” con una clara función didáctica y de preservación de la memoria. De esta forma, “la imagen textual y la imagen social del poeta se penetran cada vez más”. Algo similar ocurre en *El Payador*.

El Payador es reescritura de la voz del conferencista. Es cierto que ante auditorios diferentes: Martín Fierro canta ante sus pares, los gauchos; Lugones habla (poéticamente también) ante “las más distinguidas personalidades del país” y ambas voces se transforman luego en escritura.¹¹ De ahí la importancia del término que selecciona para título de su obra, “el payador”: “Por eso elegí simbólicamente para mi título una voz que nos pertenece completa, y al mismo tiempo define la noble función de aquellos rústicos cantores” (1916/2009: 41). Se trata de una “voz” nacional, de un producto de la evolución de la oralidad, que en sentido amplio caracteriza tanto al gaucho cantor como al propio escritor. Lugones atribuye a este término un origen provenzal, a partir del cual lo vincula con el latín y esta misma operación que se evidencia en el título, será la matriz con la cual el autor esculpirá un nuevo héroe para la nación.

Este héroe simbólico, ya que el gaucho real ha desaparecido (y no debemos lamentarlo, aclara Lugones), necesita de un poema épico que lo constituya como tal. A través de una proso-

popeya, el texto le da la palabra a quien no puede aún hablar: el héroe gaucho, inscripto en el “linaje de Hércules”, no existe hasta que Lugones escribe *El Payador*. Sin embargo, el texto está colmado de su voz: en el texto habla quien aún no existe como figuración identitaria.

El poema épico es definido como el “éxito superior que la raza puede alcanzar” (45) y requisito indispensable, por tanto, para definirse como nación. Para Lugones tiene un origen espontáneo, brota de la voz del pueblo, pero culmina en la obra del poeta que logra plasmarlo. Se trata por tanto de un “fenómeno nacional más que de un acontecimiento literario” (89), que da cuenta de la constitución de una nación pero conserva también el “secreto de su destino”.

Por esto, en pueblos jóvenes, la existencia de un poema épico es decisiva dada su potencia educativa. Lugones, más que depositar sus esperanzas en la escuela, como Rojas, o en ciertas acciones formativas externas al poder estatal, como Ingenieros, quien confía en la circulación de libros económicos y la creación y difusión de ideas

científicas en el ámbito universitario, deposita su fe en la poesía, como hicieron los griegos, quienes “atribuían a los poemas de Homero más eficacia docente que a cualquier tratado de ciencia o de filosofía” (50). Así, el poeta se coloca en el centro de la acción, ya sea el payador, que habla con la voz del pueblo, es decir Hernández, quien escribe un poema cuya trascendencia y valor ignora, o el poeta-intelectual que es Lugones, capacitado para valorarlo, reescribir ese texto e insertarlo en una tradición épica y estética, con el fin de conformarlo como una auténtico dispositivo pedagógico. Por esto, la misma escritura de *El payador*, reelaboración de la oralidad de las conferencias, se asume como un desafío retórico y su prosa modernista recurre a lo que Terán (2009: 23) denomina una “estetización argumentativa” ya que la “figura predominante debía ser la del escritor, y más precisamente la del poeta, desplazando del centro del campo intelectual la hegemonía del ‘científico’ construida por el positivismo”.¹²

Para Lugones la estética educativa, por tanto se preocupa por las esculturas y las plazas, por

11 Así califica la crónica de La Nación publicada al día siguiente de la conferencia al auditorio. “La primera de Lugones. Todo un éxito.” *La Nación*, Buenos Aires, 9 de mayo de 1913. (Reproducido en Lugones, 2009: 241-243)

12 Las marcas retóricas de la oralidad en el texto escrito han sido señaladas por la crítica. En particular, Martínez Gramuglia (2006) destaca en este caso el uso de dos recursos fundamentales: la enumeración y la descripción, ambos de gran poder argumentativo ante un auditorio que no tiene la posibilidad de reflexionar en profundidad o contrastar los datos que el enunciador yuxtapone en forma vertiginosa. La sucesión de términos que construyen curiosas etimologías, el listado de prendas de los orígenes más disímiles así como los recorridos históricos se reiteran en un texto que pretende convencer y demostrar la erudición del expositor. A su vez, la potencia de las descripciones de una densidad poética particular en los inicios y cierres de cada una de las conferencias, y luego en cada uno de los capítulos del libro, también contribuyen a cautivar a su público, más que a exponer racional y pausadamente los argumentos que sostendrían la tesis presentada.

la música y los “jardines para el pueblo”, por eso reclama una estatua para Hernández, pero sobre todo, por eso escribe *El Payador*.¹³ A partir de la experiencia helénica, insiste en el potencial formativo del arte:

Como educadores, no sólo consiguieron aquel resultado único en la vida, sino que aún nos instruyen. Y bien, toda su educación física, intelectual y moral, basábase en la estética. Ellos sostenían *prácticamente* que leer a Homero era el mejor modo de empezar la educación de una vida tan eficaz como fue la vida griega. (53)

Para el autor, el *Martín Fierro* fue “obra de civilización” ya que formó en torno a los “fogones rurales” al pueblo que se congregaba para tal fin, del mismo modo que la poesía había influido en la formación de la cultura occidental antigua: “Y este solo efecto de lectura sobre aquellos iletrados, es ya una obra de civilización. Por medio de la filosofía y del arte enseñó la lira antigua a los pastores

bravíos el encanto del hogar y, consecutivamente, el bien de la patria” (1916/2009: 179). En este tipo de afirmaciones, Lugones evidencia que ciertos “pastores bravíos” pueden ser educados a través del arte, por eso él mismo se coloca ante el fogón e incluye una anécdota de la cual es el protagonista:

Más de una vez he leído el poema ante el fogón que congregaba a los jornaleros después de la faena. La soledad circunstante de los campos, la dulzura del descanso que sucedía a las sanas duras tareas, el fuego doméstico cuya farpas de llama iluminaban como bruscos pincelazos los rostros barbudos, componían la justa decoración. Y las interjecciones pintorescas, los breves comentarios, la hilaridad dilatada en aquellas grandes risas que el griego elogia, recordábanme los vivaques de Jenofonte. Otras veces, teniendo eventual de compañía en la Guardia Nacional cuya convocatoria exigieron las revoluciones, aquella impresión precisábase todavía. Las partes tristes del relato suscitaban pensati-

vas compasiones, nostalgias análogas; entonces el oficial adolescente evocaba también a Ulises... y proponíase como un deber de justicia el elogio del poema, cuando algún día llegase a considerar digna de él su mezquina prosa. Y así ha esperado veinte años. (146)

En este texto de recorridos, la voz textual narra el suyo propio, a través de una escena que se repite y perfecciona: su lectura del *Martín Fierro*. Se inicia en su juventud leyendo ante el fogón, a través de un vocabulario que conforma la escena como una representación teatral. Por eso el marco es una “decoración” compuesta desde “pincelazos” y luces, y su auditorio responde como un público cautivado; luego, ya adolescente y miembro de la milicia, su puesta en escena se perfecciona y logra la catarsis plena en quienes lo escuchan. Así espera y se prepara durante veinte años para exponer finalmente su obra ante el público selecto que lo escucha en el Teatro Odeón y aplaude al artista.¹⁴

- 13 Afirma Lugones (1916/2009: 46): “Por esto ponemos esculturas en las plazas públicas y hacemos jardines para el pueblo. Los hombres vuélvense así más buenos y más libres... De suerte que en tales enseñanzas viene a conciliarse el interés de la civilización con el de la patria. Es como se ve, la perfección en la materia; por donde resultaba que los poemas de Homero, constituyeran en Grecia el fundamento de la educación.”
- 14 Las crónicas de *La Nación* a su vez, también señalan ese clima *in crescendo* a medida que se desarrollan las conferencias en el teatro. Cada texto habla de un entusiasmo cada vez mayor. Luego de la primera conferencia, dice *La Nación*: “El público ha acudido a oír a Lugones en falange numerosa, en representación selectísima, y eso se lo podemos celebrar también,... como un triunfo de la inteligencia y del gusto ambientes”. (Lugones, 1916/2009: 241); el 11 de mayo señala: “la segunda lectura de Lugones se efectuó ante una sala más concurrida que la vez anterior, ocupada por un público de primer orden, el estado mayor de las letras, de las artes, del pensamiento metropolitano” (245); el 16 de mayo: “En la tercera de sus lecturas, Leopoldo Lugones tuvo, en calidad, el mismo público que le escuchó en las anteriores, pero no así en número, pues era sensible un notable aumento de concurrencia en las galerías altas del Odeón. La sala estaba completamente llena, y durante la lectura,... la embelesada atención de los oyentes llegó hasta contener las manifestaciones de aplauso, mientras fue posible, para no perder ni una palabra, ni una sílaba, ni un instante de tiempo.” (249); estas descripciones se mantienen hasta la última crónica, titulada “Una despedida triunfal” en la cual se afirma: “Las lecturas de *El payador* han terminado tan victoriosamente como comenzaron, más aún, si fuera posible admitirlo o imaginarlo... El público que ha seguido fiel y cariñoso... sólo tenía, al cerrar la serie, un aplauso atronador” (261), y en el cierre: “Al decir Lugones las últimas palabras, la sala lo aclama, obligándole por dos veces a presentarse en el escenario, donde su aparición redoblabla la fuerza de los aplausos y de los bravos interminables. Buena parte del público lo espera luego a Lugones en el vestíbulo del Odeón, y en la calle, donde estas manifestaciones se repiten, efusivas, conmovidas, cuando el escritor abandona la casa de sus triunfos...” (263). El recorrido iniciado así en torno al fogón desemboca así en este clímax a la salida del Teatro Odeón.

Preparar este camino de lecturas, como dije, exige perfeccionar el espectáculo de la lectura y reinterpretar, cada vez mejor, el texto que se lee. Si ese poema tiene una función didáctica, es necesario cautivar al auditorio y transformarlo en un público-alumnado que aprenda el parlamento, la lección que el artista transmite. Este texto es tanto el poema como el mismo gaucho, en tanto personaje heroico y emblema de la raza nacional. A ambos los construye en forma similar, valiéndose de procedimientos semejantes a los que utilizan Rojas e Ingenieros como coleccionistas.¹⁵

Coleccionar para narrar

Toda colección instala una pedagogía: establece un recorrido de lecturas, pauta modos de leer, propone relaciones y vínculos, funda una selección (Stewart, 1984). Si Rojas colecciona textos de la tradición nacional para reescribirlos en *La Biblioteca Argentina* y luego incluirlos en la narración que emprende en su *Historia* o en *Eurindia*, e Ingenieros recolecta una tradición diferente que luego hilvana en su *Evolución de las ideas argentinas*, Lugones recoge piezas de museos, objetos adquiridos en viajes y testi-

monios literarios e históricos para labrar la imagen del héroe que encarna la identidad nacional.

Su descripción del jinete y la forma de vestir el caballo es minuciosa hasta la exasperación: el cuadro se compone por un collage de elementos que demostrarían la procedencia morisca. La escritura enumera estribos, montura, cama, enseres domésticos, “sobrepuesto”, “cojinillo”, cincha, silla, riendas, jáquima, espuela, gualdrapa, testera, cabezada, tusa... Y luego de este listado rigurosamente descripto, aclara: “*Fácil es percibir en todo ello la combinación de elementos orientales y caballerescos que introdujo la conquista*” (63).¹⁶ La alteración del orden sintáctico lógico de esta oración que focaliza el adjetivo “fácil” señala la necesidad de presentar como evidente y obvia esta vinculación con lo oriental, que es en realidad fruto de un trabajo discursivo muy cuidadoso. Pareciera que en lugar de ser *fácil*, justificar esta afirmación plantea una auténtica dificultad retórica.¹⁷ Veamos:

El “fiador” o collar del cual se prendía el cabestro... figura en el jaez de una antigua miniatura persa, que lleva el número 2265 del Museo Británico; y en el

Museo de la India, en Londres, repítelo profusamente las láminas de la obra mongola *Akbar Namali* que es del siglo XVI. Persa fue igualmente la montura de pomo delantero encorvado que conocemos con el nombre de “Mexicana”: algunas tuvieron en Oriente la forma de un pato... El freno y las espuelas a la jineta, proceden también de Persia... La estrella de la espuela, fue en cambio, invención caballerisca del siglo XIV... El nombre de “nazarena”... parece indicar procedencia oriental; / a menos que recordara, metafóricamente, la corona de espinas de Jesús de Nazareth... Las anchas cinchas taraceadas con tafletes de color, son moriscas y húngaras hoy mismo... (63-64)

La descripción sintagmática del caballo enjaezado se abre a una lectura paradigmática que relaciona tiempos (siglo XIV, XVI, “hoy mismo”), espacios (Oriente, India, Mongolia, Persia) y culturas (mongola, caballerisca, morisca). El observador convoca pero también aleja, como cuando duda de que la “nazarena” pueda vincularse con la corona de Jesús de Nazareth. Horacio González (2009: 11) sostiene que Lugones aquí compone un objeto a partir de “residuos preservados en vitrinas

15 Monteleone (1989: 167) sostiene que en el imaginario modernista de Lugones el Universo mismo es construido como un texto, digno de ser leído, descifrado, traducido, ya que se encuentra conformado por signos que pueden ser puestos en correspondencia por el poeta. Son estos precisamente los procedimientos que Lugones pone en marcha para leer la vestimenta del gaucho, su poesía, su música, su danza, como veremos a continuación.

16 El destacado es mío.

17 Esta descripción tendiente al orientalismo recuerda ciertos tópicos presentes en *Facundo* y desarrollados ampliamente por Sarmiento.

de de los museos ingleses, de las estatuas italianas o de las canciones albanesas que aluden a viejas culturas, persas o helénicas”. Construye así, agrego por mi parte, una nueva vitrina, una nueva colección, fruto de un cuidadoso trabajo de recolección y selección, puesta en valor, restauración y sutura. Como un auténtico coleccionista, Lugones se apropia de las piezas necesarias para montar un nuevo conjunto ordenado y cuidadosamente dispuesto para la vista de los espectadores. Las etiquetas, la indicación de la procedencia, el epígrafe explicativo conforma así un objeto nuevo al que el autor le confía una gran potencia didáctica y argumentativa. De forma similar opera con la vestimenta del gaucho. Ya Terán (2009: 25) ha señalado que Lugones caracteriza este traje a partir de la “saturación de elementos todos ellos importados”. Nuevamente, el coleccionista, viajero y hombre de mundo, agrupa en una vitrina retazos recolectados en distintos contextos para conformar una unidad original, digna de ser observada en el Museo.

El gaucho habíase creado, asimismo, un traje en el cual figuraban elementos de todas las razas que contribuyeron a su formación. La primera manta que algún conquistador se echó por entre las piernas para suplir sus desfondados gregüescos, formaría el *chiripá*. La misma etimología compuesta de este vocablo

quichua, así lo prueba... bombacha... calzoncillo... y los flecos y radas que le daba vuelo sobre el pie, fueron la adopción de aquellos delantales de lino ojalado y encajes, con que los caballeros del siglo XVII cubrían las cañas de sus botas de campaña... el origen debió ser aquella bombacha de hilo o de algodón, que... / llevaron en todo tiempo los árabes. El ancho cinto, formado de monedas... constituía una verdadera joya. He mencionado ya la prenda análoga de los campesinos balcánicos. Una canción albanesa, dice a su vez: “levántate capitán Nicola; ciñe tu talle con placas de plata”... (64-65)

Estas piezas, así dispuestas, permiten la narración. Se entreteje de este modo un texto que instaure un origen a partir del cual se pueden engarzar los distintos elementos que conforman la historia y dan cuenta por tanto de los elementos que “contribuyen a la formación de esta raza”. Narrar posibilita aquí otorgar coherencia a un caótico conjunto de yuxtaposiciones y transformar la colección en relato.

De manera análoga opera con la música, la literatura y el lenguaje gaucho. La enumeración de los orígenes es nuevamente amplia y remota, congrega, suma, pero también recorta:

... traía en su origen moro las bárbaras quejas del desierto,... la música de los

conquistadores halló en el hombre de la pampa el mismo terreno propicio que los instintos aventureros del paladín. El cuento picaresco, entonces en boga, popularizó... La fábula encarnó en los animales de nuestra fauna sus eternas moralejas. Las aventuras de las *Mil y una noches*, pasaron deslumbrante y maravillosas, al consabido cuento del rey que tenía siete hijas. Solamente las leyendas religiosas y la rudimentaria mitología de los indios, no dejaron rastro alguno. (88)

El “hombre de la pampa” con el que se encuentra el conquistador no se parece al “indio”; es un terreno fértil pero sin cultivar en el cual siembra su música, sus tradiciones y su lengua, sin que medie obstáculo alguno, conectándose con la tradición morisca y con la literatura europea antigua y medieval. El adverbio “solamente” introduce las únicas mitologías que se erradican en este recorrido: las indias y las católicas. Estas exclusiones se evidencian también en las caprichosas etimologías que construye el autor, una de las más significativas en este sentido es la de la palabra “canoas”, famosa por ser el primer vocablo americano. Lugones (1916/2009: 130), en cambio, explica: “La voz *canoas*, procede, en tanto, del vocablo latino *canna*, barquilla formada de cañas, cuyo nombre formóse por antonomasia, como el de las esteras del mismo material”. Esta invisibilización

de las raíces indígenas en ciertos términos se justifica ya que para el autor, “como el idioma indígena era inferior en riqueza léxica” (130), no sólo no “contaminó” el castellano, sino que se vio tempranamente influido por este último hasta finalmente desaparecer.

La música, la poesía y la danza por su parte, componentes fundamentales para caracterizar al *payador*, tampoco deben nada a las culturas precolombinas: “Fueron los conquistadores quienes [las] introdujeron en las comarcas del Plata” (100), señala Lugones en una operación *ex nihilo*, y aclara para que no queden dudas: “Quiere decir, pues, que la rudimentaria música indígena, no pudo influir sobre un arte adelantado. Sucedió lo contrario, como era de esperarse.” (100). La quena podría ser tal vez, debe reconocer, “el único rastro indígena, vago después de todo” (100). En función de esto, las chacareras y vidalitas son semejantes a los bailes griegos, los carnavales de La Rioja evocan fiestas báquicas, al igual que la zamba que “no obstante el origen arábigo de su nombre es una verdadera danza griega” (102). Por otro lado, del mismo modo que en la literatura se recortaban las leyendas religiosas españolas, aquí se eliminan ciertos bailes peninsulares que tampoco deben ingresar al museo:

Obsérvese que así como no tomamos de España sino los instrumentos sentimentales, tampoco aceptamos las danzas frenéticas, como la *jota*, ni los contorneos lascivos del paso *flamenco*, ni las ruidosas burlas del *charivari* vascongado. Nuestras danzas populares, provienen sin duda, de España; pero su expresión es distinta, y *en esto consiste el valor que les atribuyo*. Esta expresión peculiar, comporta una regresión hasta las fuentes griegas; lo cual quiere decir que no conservaron como sus inmediatas antecesoras de la Península, la lascivia romana, ni la voluptuosidad oriental. (101)¹⁸

Un sujeto afirmado atribuye el valor de cada pieza e inaugura así un nuevo sintagma con los elementos recolectados: el coleccionista exhibe de este modo no sólo su colección, sino su saber, que conjuga en este caso lo estético, lo ético y lo político. En un lenguaje fuertemente valorativo (frenéticas, contorneos lascivos, ruidosas burlas, lascivia), el narrador engarza una historia deudora y artífice del presente, ya que esta tradición y este personaje, el gaucho, “producto del ambiente, continúa en potencia en el argentino de hoy” (66). Las manifestaciones artísticas no son un accesorio más o menos decorativo: son expresiones que educan y forman; son testimonios del “espíritu de un pueblo”, asegura

Lugones, por esto las considera como “la revelación más genuina de su carácter” (103). De ahí la necesidad de historiarlo y legitimarlo; de ahí la responsabilidad del intelectual y del artista para intervenir en la constitución de un linaje y de un protocolo que deslinde lo que es lícito. Por esto, Lugones no habla sólo del pasado: su palabra aspira también a troquelar el presente como se evidencia en su condena al “tango, ese reptil de lupanar, tan injustamente llamado argentino en los momentos de su boga desvergonzada” (106), indigno heredero de tan honorable prosapia.

En efecto, esa tradición distante y remota es, como señala Rogers, lo “suficientemente maleable” para modelar no solo la historia, sino el presente, por esto el poeta-coleccionista recurre a ella para componer un dispositivo útil y colocarlo en manos de la oligarquía que lo escucha y lo lee. En este sentido, Rogers (2001: 41) aclara que “Lugones explica a la clase dirigente, público selecto del Odeón, que un discurso puede ‘formar’ a las multitudes cuando él mismo está ‘formado’ por elementos que integran la experiencia cotidiana de aquellos a quienes se dirige”. Esta es la lección que enseña un payador nuevo ante el nuevo fogón que se congrega en el Centenario.

18 El destacado es mío.

Referencias

- Altamirano, C. (1979/1983). La fundación de la literatura argentina. En *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* (pp. 107-115). Buenos Aires: CEAL.
- Altamirano, C. y Sarlo, B. (1980/1983). La Argentina del centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos. En *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* (pp. 69-105). Buenos Aires: CEAL.
- Dalmaroni, M. (2003). Lugones, la pulsión polémica. En *Boletín/ 11. Centro de estudios de teoría y crítica literaria. 11*. Rosario. Universidad Nacional de Rosario. Disponible en www.celar.org (15/01/12)
- Dalmaroni, M. (2006). *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Degiovanni, F. (2007). *Los textos de la patria: nacionalismo, políticas culturales y canon en Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Devoto, F. (2002). *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Funes, P. (2006). *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*. Buenos Aires: Prometeo.
- González, H. (2009). La forma literaria del honor. En Lugones, L., *El payador* (pp. 9-14). Buenos Aires: Ediciones de la Biblioteca Nacional.
- Ingenieros, J. (1918/1956). *La evolución de las ideas argentinas*. Buenos Aires: Elmer.
- López, M. P. (2009). Paradojas de la fundación. En Lugones, L., *El payador* (pp. 17-21). Buenos Aires: Ediciones de la Biblioteca Nacional.
- Lugones, L. (1916/2009). *El payador* Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional.
- Mariátegui, J. C. (2007). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* Caracas: Ayacucho.
- Martínez Gramuglia, P. (2006). Voces y letras en la construcción del clásico nacional. En *El interpretador. Literatura, arte y pensamiento. 28*. Leído parcialmente en las XX Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana (Universidad de Buenos Aires) en noviembre de 2005. Disponible en <http://www.elinterpretador.net/28> (24/12/11)
- Martínez Gramuglia, P. (2007). El libro nacional de los argentinos. Las primeras lecturas del *Martín Fierro*. En *Decimonónica 4*(2), 61-76.
- Monteleone, J. (1989). Lugones: el canto natal del héroe. En *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)* (pp. 161-180). Buenos Aires: Contrapunto.
- Onega, G. (1982). *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)* Buenos Aires: CEAL.
- Rogers, G. (2001). Cultura y hegemonía de *Ariel* al *Payador* (o cómo hacer de la dura arcilla de las muchedumbres un elemento maleable de la política). En *Orbis Tertius 4*(8). Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2916/pr.2916.pdf

- Rojas, R. (1917-1922/ 1960). *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Buenos Aires: Kraft.
- Rojas, R. (1924/1993). *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*, Buenos Aires: CEAL.
- Stewart, S. (1984). *On longing: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Terán, O. (1999). Acerca de la idea nacional. En Altamirano, C. (ed.) *La Argentina en el siglo XX* (pp. 279-287), Buenos Aires: Ariel.
- Terán, O. (2009). *El payador* de Lugones o la mente que mueve las moles. En Lugones, L., *El payador* (pp. 23-26). Buenos Aires: Ediciones de la Biblioteca Nacional.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura* Barcelona: Península.