

De gauchos, criollos y folklores: los conceptos detrás de los términos

Gloria CHICOTE

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. CONICET
Universidad Nacional de La Plata

RESUMEN

El artículo analiza las significaciones dispares que tuvieron estos términos en distintos pensadores de la literatura argentina en la primera mitad del siglo XX. El concepto de folklore, secundado y matizado por las distintas valoraciones de lo gaucho y lo criollo, se construye en este período a partir de la presencia subyacente de oposiciones binarias tales como alta cultura/cultura popular, oralidad/escritura, rural/urbano, nativo/extranjero, universo tradicional/medios de comunicación masiva. Un recorrido por los aportes de Ernesto Quesada, Ricardo Rojas, Robert Lehmann-Nitsche y Juan Alfonso Carrizo, entre otros, permite observar la intersección de estos factores en sus definiciones de folklore a las que se agrega la relevancia respectiva de los componentes culturales indígenas, hispánicos y/o europeos.

Palabras clave: oralidad, escritura, cultura tradicional, medios de comunicación masiva.

On gauchos, criollos, and folklores: the concepts behind the terms

ABSTRACT

The paper examines the different meanings these terms acquired in a handful of Argentine literature theorists during the first half of the XXth Century. Followed and conditioned by the various assessments of the *gaucho* and the *criollo*, the concept of folklore is based upon underlying binary oppositions such as high/popular culture; orality/literacy; rural/urban realm; native/alien; traditional means of communication/mass media. A presentation of the contributions of Ernesto Quesada, Ricardo Rojas, Robert Lehmann-Nitsche, and Juan Alfonso Carrizo, among others, will allow us to understand how these pairs interact in the assembling of the various definitions of folklore, in which the significance of native, Hispanic, and European elements also played an important role.

Key words: orality, literacy, traditional culture, mass media.

SUMARIO: 1.El gaucho de Sarmiento: la fascinación por la barbarie. 2.Martín Fierro y Juan Moreira: dos modelos de gaucho para la organización nacional. 3.El aluvión criollista: la literatura popular impresa. 4.Los letrados frente al criollismo. El folklore como concepto superador. 5.Robert Lehmann-Nitsche: una percepción integradora de la periferia. 6.El camino del gaucho al compadrito.

Ha sido reiteradamente destacada la importancia de las élites culturales como actores protagónicos de la historia de América Latina. A lo largo de los últimos dos siglos la génesis de la Nación y los diferentes proyectos de organización del Estado fueron enunciados por pensadores que se erigieron como bisagras entre los centros que obraban como metrópolis culturales y las condiciones y tradiciones locales. Estos grupos desempeñaron, a través de los discursos de sus individuos más sobresalientes, un papel decisivo en los dominios de las ideas, del arte, la literatura, pero sobre todo en el diseño de los fundamentos ideológicos que marcaron el rumbo de la historia política (Altamirano, 2008). Las acciones realizadas por estos pensadores tuvieron dos facetas: la de convertirlos en intérpretes de la cultura local y paralelamente, en artífices de los modos de integración que una sociedad nueva podía tener en el concierto de la cultura universal con mayores o menores marcas de eurocentrismo.

Si la cultura es, tal como señala Clifford Geertz (1992: 20), una urdimbre en la que el hombre está inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido y su análisis sólo puede ser un ejercicio de interpretación en busca de significaciones, es posible intentar desentrañar en la historia de la cultura argentina los hitos de su textura a partir de la utilización de los términos gaucho, criollo y folklore, taxativamente conectados con los discursos que produjo la elite letrada desde mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XX y las distintas cristalizaciones de que fueron objeto. El recorrido a través de las significaciones dispares que tuvieron estos términos, resulta en muchos casos contradictorio, plagado de idas y retrocesos, pero, en esa misma tensión, se torna productivo analizar los conceptos que subyacen, ya que remiten en todos los casos a la distinta resolución de oposiciones binarias tales como alta cultura/cultura popular, oralidad/escritura, rural/urbano, nativo/extranjero; universo tradicional/medios de comunicación masiva. Si logramos encontrar el hilo de Ariadna que nos conduzca en este laberinto, quizás podamos señalar la importancia que cada una de las definiciones tuvo en la construcción de la “identidad nacional”, en relación con la relevancia respectiva de los componentes indígenas, hispánicos y/o europeos.

1. El gaucho de Sarmiento: la fascinación por la barbarie

La poesía popular, y muy especialmente la de carácter narrativo, tuvo un lugar preponderante en el proyecto “civilizador” argentino, promovido por sus mentores ya desde mediados del siglo XIX. Paralelamente a la difusión de los cielitos y los diálogos patrióticos que cantaron las glorias de la Independencia y los enfrentamientos posteriores entre las facciones criollas, empezaron a circular por vía oral y escrita los romances llamados “criollos” que en ocasiones se cantaban acompañados con guitarra. Denominados también por una constelación de términos tales como matonescos, averías (protagonizados por bandidos), corrido, letra (ya presente en el Siglo de Oro español), verso, versada, compuesto (en el área litoraleña), argumento

(denominación muy difundida que recoge José Hernández en el *Martín Fierro*), estos poemas relataban con función noticiera acontecimientos histórico-legendarios que incluían también valoraciones críticas, alabanzas o sátiras de personajes y situaciones. Con el transcurso de los años estos personajes y sucesos perdieron su significado primigenio y se rememoraron sólo cuando los hechos del pasado servían como experiencias aplicables al presente.

Uno de los romances criollos de tema histórico más antiguo que nos ha llegado es el de la *Muerte de Facundo Quiroga*, cuya semejanza con los pasajes referidos a la muerte del caudillo que dedica Domingo F. Sarmiento en su *Facundo* ha desatado la polémica alrededor de cuál de los textos apareció primero: ¿Sarmiento conocía el cantar y lo prosificó en su libro, o el cantar surgió como derivación de los párrafos sarmientinos? Esta es, sin duda, otra variante del interrogante irresuelto sobre las relaciones difíciles de desentrenar entre oralidad y escritura. A su vez, es ampliamente constatable que el episodio de la muerte de Facundo Quiroga dio origen a un ciclo de cantares sobre el mismo tema, el "Ciclo de Quiroga", en un desarrollo análogo al que tuvieron los hechos de otros caudillos como el Chacho Peñaloza o Felipe Varela.¹

Estos cantos "criollos" nos remiten a las figuras del emisor y del receptor, a la vez que al circuito de difusión y al contexto cultural en el que se reproducían. Al respecto, la tipificación del gaucho cantor que realiza Sarmiento en el conocido pasaje del *Facundo* ilustra su percepción de la literatura argentina en un proceso análogo, sin salvar el flagrante anacronismo, al de la literatura medieval románica:

El gaucho cantor es el mismo bardo, el vate, el trovador de la Edad Media, que se mueve en la misma escena, entre las luchas de las ciudades y el feudalismo de los campos,... (Sarmiento, 1979: 50)

En un fragmento antológico por sus implicancias históricas y culturales, se esboza una imagen del gaucho cantor, enunciada desde un marcado centrismo cultural que trasluce su percepción de la barbarie, a partir del establecimiento de analogías con el período medieval. Pero a su vez Sarmiento realza una ponderación fundacional de la poesía narrativa que se presenta en esta descripción como el medio poético de fijación para los acontecimientos locales. Las aventuras de los gauchos, los acontecimientos del pago, las luchas entre los caudillos locales, constituyen la materia que conformará la naciente literatura nacional. La pluma de Sarmiento ofrece la descripción de esos tipos a la imaginación novelesca, ya que "un día embellecerán y darán un tinte original al romance nacional" (Sarmiento, 1979: 53).

¹ Los cantares históricos reunidos en la *Colección de Folklore* son estudiados por Fernández Latour (1960).

Desde la misma perspectiva dicotómica con la que escribe el *Facundo*, Sarmiento reformula en clave decididamente cultural la relación centro-periferia. Por primera vez es expresado un enunciado que resulta inaugural para la literatura argentina y la posiciona en el mapa universal, enunciado que a partir de entonces se repetirá hasta el cansancio: la originalidad de la cultura argentina radica en el paisaje de la campaña y especialmente en sus habitantes, los gauchos. De este modo por primera vez se sientan las bases de la importancia de los contenidos “gauchescos” para la originalidad de la literatura nacional, en un momento en que no existía todavía la diferenciación entre contenidos cultos y contenidos populares, sino diferentes condiciones enunciativas, diferentes organizaciones narrativas y diferentes modalidades de circulación que separaban lo culto de lo popular.²

Mientras que los términos ‘campesino’ y ‘gaucho’ sirven a Sarmiento para caracterizar el campo y oponerlo a la ciudad, el término “criollo” no aparece en *Facundo* seguramente porque no le es útil para su mirada dicotómica. Tal como acredita una extensa bibliografía crítica, “criollo” designaba, hasta muy avanzado el siglo XIX, a aquel que había nacido en América, definido por oposición al otro español, francés, inglés, o sea, al extranjero. Los criollos podían ser calificados positivamente como patriotas, o negativamente como ladinos, podían pertenecer indistintamente a la ciudad o al campo, mientras que el gaucho suponía una delimitación territorial interior, se asimilaba semánticamente a la campaña, y comenzaba a alcanzar una dimensión nacional solo en su proyección literaria narrativa, confrontado con el espejo de la literatura europea.

2. Martín Fierro y Juan Moreira: dos modelos de gaucho para la organización nacional

El texto de Sarmiento manifiesta sin duda una polarización reduccionista que condice con el proyecto de insertar a la Argentina en la modernidad europea estableciendo analogías en el devenir occidental, pero también representa una lúcida premonición del devenir de la literatura y la cultura argentina. Años después, los artífices de ese mismo proyecto político, en el momento en que percibían el riesgo de disgregación que podía provocar la llegada multitudinaria al país de hombres y mujeres provenientes de diferentes etnias europeas, captaron a su vez la posible funcionalidad de prácticas arraigadas en la faz “bárbara” para afianzar la construcción del “ser nacional” y revalorizaron ese horizonte de barbarie mediante el recurso de campesinizar el término criollo como una categoría integradora.

² Tal como expresa Alejandra Laera (2010): “lo popular, en todo caso, era una cuestión de voz y de punto de vista”.

En el último tercio del siglo XIX, empieza a prevalecer el sentido que aproxima lo criollo a lo gaucho a la vida y a las prácticas de la campaña. Se apela a lo criollo en contraste con lo urbano para oponer, sobre todo, la tradición a la modernización, lo idiosincrático a lo babélico o cosmopolita, lo genuino o auténtico a lo implantado o extranjero.

A partir de 1872 José Hernández fijó la imagen del gaucho en su *Martín Fierro*, héroe ficcional a través del cual el autor letrado se apropia de un tipo histórico y crea un lenguaje apropiado para escribir la epopeya de cierre de un ciclo que impactó en los públicos urbanos y rurales. Unos pocos años después, en 1879, otro gaucho, el Juan Moreira creado por Eduardo Gutiérrez se hizo famoso difundido en entregas de folletín, nunca canonizado pero fundador del teatro nacional popular a partir de las primeras representaciones circenses de los hermanos Podestá.

Al decir de Josefina Ludmer una red de legalidades se conjugan en las valoraciones positivas y negativas del gaucho. *Martín Fierro* representa la exaltación del gaucho y la posibilidad de su integración en un nuevo modelo político y económico, en convivencia pacífica con una normativa que acoge también a los inmigrantes. Pero, paralelamente al proceso de modernización, el “criminal” Juan Moreira representa la contracara de la construcción del gaucho, ya que no logra un lugar determinado en el entramado social una vez finalizadas las guerras civiles, perpetrada la aniquilación de los indios y efectuada la unificación política y jurídica del Estado liberal. (Ludmer, 1998: 3)³

Ambos héroes, reescritos en diferentes géneros y registros hasta el presente, sintetizaron este movimiento con sus contradicciones más evidentes: el gaucho que paulatinamente perdía su lugar de pertenencia en el nuevo país, obligado a transitar el camino hacia su criminalización, era erigido como sinónimo de la argentinidad. La literatura argentina se edificaba sobre el nacimiento de estos héroes y los autores creaban nuevas representaciones literarias que separaban nítidamente lo popular (criollo) de lo alto o culto (europeo y científico).

El gaucho trabajador de *La vuelta del Martín Fierro* y el gaucho violento que representa Juan Moreira, sin lugar a dudas, reflejan e interactúan con tipos sociales del contexto histórico, pero fundamentalmente establecen dos

³ La Argentina alcanzaba el punto más alto del capitalismo para un país latinoamericano: la entrada en el mercado mundial, pero en este nuevo esquema no había un lugar asignado para su símbolo cultural, el gaucho.

formas literarias a través de las cuales la nueva Argentina agro-exportadora resuelve su relación con el pasado. En las conferencias pronunciadas en el Teatro Odeón en 1911, Leopoldo Lugones enunciará fundacionalmente la creación del gaucho cantor Martín Fierro como nuestro bardo nacional y también nuestro héroe épico, un símbolo universal con el cual identificarse. Esta instauración es tan potente que continuó resignificándose a lo largo del siglo XX a través de todos los procesos políticos y tecnológicos que impactaron en la sociedad argentina y, un siglo después sigue interpelando las representaciones culturales en su amplio espectro de realización.⁴

3. El aluvión criollista: la literatura popular impresa

Los gauchos y sus sucesivas representaciones fueron protagonistas indiscutibles, aunque no únicos, del proceso de nacionalización. Un aluvión de poemas y canciones que evocaban a Santos Vega, a Martín Fierro, pero también a Juan Moreira y sus seguidores, se derramó, tal como se analiza a continuación, sobre hombres y mujeres que lo decodificaron y recrearon con propósitos disímiles.

Estos gauchos fijados en letras de molde en el mismo tiempo que el gaucho de carne y hueso estaba desapareciendo, dieron lugar al desarrollo del criollismo. El surgimiento de nuevos actores sociales dio lugar a la constitución de un nuevo público y a la paralela explosión de la “matriz criollista” de la literatura argentina, que asume, según el caso, inflexiones diversas: se condenará en el moreirismo, será nostálgica en el nativismo y reaccionaria en los textos de corte nacionalista, se canonizará con la gauchesca, etc.⁵

La plasmación cultural más importante de ese criollismo fue la literatura popular impresa que se produjo entre 1880 y 1920. Miles de folletos con tiradas de hasta 100.000 ejemplares que se distribuían en los centros urbanos y en el campo a través de las redes ferroviarias y que reproducían hasta el hartazgo los héroes literarios canonizados (por ejemplo los de las novelas de folletines de Eduardo Gutiérrez y otros nuevos) cumplían un rol muy importante de integración entre las nuevas clases de inmigrantes alfabetizados o en vías de alfabetización.

⁴ Dalmaroni (2006) recuerda que cuando Lugones y Rojas se ocupan del *Martín Fierro*, retoman una línea de identidad cultural que ya había sido trazada por Ernesto Quesada y Martiniano Leguizamón. Bajo el sugestivo título “El gaucho desaparecido: un muerto para la literatura del porvenir”, Dalmaroni analiza la apropiación mítica de la que fue objeto el habitante rural

⁵ Alfredo Rubione (2006: 80), en su propuesta de deslinde de las diferentes formas de la tradición popular, diferencia gauchesca, criollismo, moreirismo y nativismo, como “nombres de diferentes y sucesivas y a veces simultáneas, formas estéticas predominantes, unas en la literatura argentina de fines del siglo XIX, y otras a comienzos del XX”.

En su ya clásico *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Adolfo Prieto explicó las causas de orden diverso que convergieron para la emergencia del discurso criollista, y de sus prácticas, hacia 1880. La ampliación de los campos de lectura debida a las campañas de alfabetización junto con la búsqueda de símbolos de identificación por parte de buena parte de los inmigrantes fueron, entre otros motivos sociales y culturales, definitorios para el auge del criollismo (ya sea de apropiaciones criollistas de ciertas manifestaciones de la literatura culta de tema rural, como el *Santos Vega* de Rafael Obligado, ya sea del éxito de los “folletines criollistas”, como Prieto los llama, de Eduardo Gutiérrez). La literatura popular de signo criollista, dice Prieto, “proveyó símbolos de identificación” y creó mitos ritualizados en nuevos centros de sociabilidad tales como circos, teatros, clubes, centros criollos, carnavales, etc.

Miles de folletos se imprimían semanalmente en las ciudades rioplatenses para satisfacer los gustos de una sociedad móvil y heterogénea. El fenómeno editorial respondía, y a la vez configuraba, los nuevos campos de lectura de un circuito que denominamos popular porque se desarrolló al margen de la educación institucionalizada, aunque en algunos aspectos se rozó con los autores, los textos y los objetivos de esta última. Una de las características de este circuito fue la condición perecedera de los objetos que determinó su desaparición, ya que los folletos estaban destinados a ser consumidos y desechados rápidamente.

A partir del análisis del corpus textual de los folletos de literatura popular impresa, se torna evidente que los personajes de la literatura criollista invadieron el mercado con diferente significación: se publicaron con dudosa asignación de autoría las aventuras de Martín Fierro, como es el caso del folleto *Historia Completa del gaucho Martín Fierro y de su amigo Cruz* (Rolleri, 1902) en prosa, el cual constituye una reescritura emancipada del texto de José Hernández. El mismo camino de independencia y resignificaciones lo recorren *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, *Santos Vega* de Hilario Ascasubi, *Juan Cuello* o *Agapito*, héroes bandidos cuyas diversas reinventiones se pueden estudiar en distintos folletos de la época.⁶

Agapito, su verdadera historia en verso, por “El gaucho Talerito”, pseudónimo de Eladio Jasme Igneseon (1904), es un ejemplo de poema extenso narrativo en verso sobre las aventuras y desventuras de un gaucho, en una biografía que constituye el camino descendente desde la decadencia heroica hacia la criminalidad, en tres partes (“El pago y la niñez de Agapito”, 16 décimas, “La pelea con los vigilantes”, 26 sextinas, “La desgracia de Agapito”, 35 cuartetos). Las décimas introductorias dirigidas “A los lectores” ilustran los pormenores de emisión y circulación que acabamos de describir:

⁶ Véase, por ejemplo, Hidalgo 1894.

<p>I De un gaucho altivo y valiente Voy a recordar la historia Que me viene a la memoria Como un recuerdo doliente. Ha sido hombre que a la muerte Jamás le tuvo temor; Fue siempre muy peleador. Y según tengo entendido Calavera, divertido Pendenciero y jugador.</p> <p>II Vamos a ver quien me gana A saber su historia cierta; Tal vez alguna reyerta Se producirá mañana, Mas sería empresa vana Chocarme en esta ocasión, Pues aunque humilde cantor Sólo en milongas versado Estoy muy bien enterado De su vida y su valor.</p> <p>III No ha faltado algún poeta Que de Agapito cantó, Mas le aseguro yo Que le he de ganar en puerta;</p>	<p>Sin duda sólo de mentas A ese gaucho tan conocido Y por eso nada han dicho De su pago y juventud Ya que pienso dar la luz Oigan si me es permitido.</p> <p>IV Anda por ahí un papel Que también habla del gaucho Pero aconsejo muchachos Que no hagan caso de él; El que tenga un interés En saber toda su vida Aquí la hallarán escrita Con todos sus pormenores Apréndala los cantores Y cántenla en milonguitas.</p> <p>V Vamos a ver, caballeros, Aprovechen la volada, Esta es su vida cantada Delante de milongueros. Hace muy poco que he vuelto Del pago donde él nació, Los pueblos que él recorrió También he visto y perplejo Conversé con más de un viejo Que a ese gaucho conoció.</p>
---	--

Los versos de Igneson, compuestos en una métrica y rima vacilantes, intentan captar la benevolencia del auditorio a quien, en un recurso digno del juglar épico medieval, desean convencer de la veracidad de su historia en comparación con otro “papel” que circula, de la novedad de su relato que agrega noticias de la infancia y la juventud del héroe, y del interés de memorizarla para cantarla en milonguitas. La pluma malograda de Igneson pone de manifiesto la popularidad de estos héroes de folletos de tema criollista, compuestos en prosa y en verso, en correlación con otro fenómeno cultural que florece paralelamente: la escenificación de los dramas criollos en los inicios de la dramaturgia nacional incorporados por la compañía de los hermanos Podestá, en principio como pantomimas y luego, debido a su éxito rotundo, provistos de texto. Martín Prieto hace referencia a este auge de un fenómeno que califica más como cultural que como literario:

El progresivo suceso estimuló a los Podestá a insistir en la puesta de textos dramáticos nacionales, *Martín Fierro*, en 1890, una adaptación del poema de José Hernández hecha por el uruguayo Elías Regules; *Juan Cuello*, en el mismo año, esta vez del folletín homónimo de Eduardo Gutiérrez, hecha por Luis Megías; *El entenao*, en 1892, y *Los gauchitos*, en 1894, también de Elías Regules, son algunos de los dramas criollos presentados por los Podestá, en un ciclo que culmina en 1896 con la puesta de *Calandria*, de Martiniano Leguizamón... Los textos con los que trabajan los Podestá en estos primeros años son pobres y sirven, sobre todo, para afianzar el nuevo oficio de actor nacional... (2006: 202)

El viraje de lo gaucho a lo criollo en el paradigma identitario se percibe claramente en el final de la obra teatral de Martiniano Leguizamón (1898), *Calandria*:

No: Ya ese pájaro murió en la jaula de estos *brasos*,
(A LUCÍA) Pero ha *nasido*, *amigasos*, ¡el criollo trabajador!...

En cuanto a los mecanismos de apropiación de los que fue objeto, la literatura criollista tuvo significados dispares en los estratos que componían la sociedad argentina. El criollismo significó, para los grupos dirigentes de la población nativa que lo propiciaron, el modo de afirmar su propia legitimidad y de rechazar la presencia inquietante del extranjero. Para los sectores populares de nativos desplazados del campo a las ciudades, fue una expresión de nostalgia o una forma sustitutiva de rebelión contra la extrañeza y las imposiciones del escenario urbano. Para los extranjeros pudo significar el modo inmediato y visible de asimilación, la credencial de ciudadanía que podían exhibir para integrarse con derechos plenos a la vida social. Esta literatura popular impresa se erigió ante los diferentes actores como vehículo eficaz para acuñar y difundir el caudal expresivo de este criollismo polisémico, con una abundancia de signos que llegaba a la saturación y fijaba una galería de tipos salidos del papel para incorporarse a la fluencia de la vida cotidiana e impregnaban los gestos y actitudes de la conducta colectiva. Esta constatación conduce a Adolfo Prieto a afirmar que “Ni antes ni después la literatura argentina logró semejante poder de plasmación” (1988: 19).

4. Los letrados frente al criollismo. El folklore como concepto superador

Desde un primer momento, una constelación de voces provenientes de la elite letrada secundaron a Lugones en la canonización del gaucho como símbolo nacional, pero al mismo tiempo, esos mismos discursos condenaron la proliferación de la literatura criollista. El criollismo impactó negativamente en la cultura letrada en la medida en que se erigía como una práctica masiva que no podía ser controlada por los escritores de la elite y el aparato cultural que ellos representaban. Las producciones en prosa y verso que inundaron el mercado editorial fueron objeto de distintas valoraciones éticas y estéticas que en fondo ponían de manifiesto la preocupación por no poder ejercer una influencia dominante sobre el nuevo público

ampliado que construía sus propias reglas. En el ámbito académico, esta inquietud por encausar el gusto popular por la literatura criollista desde la cultura hegemónica devino en el desarrollo de un nuevo concepto que en el transcurso de esos años se constituyó en disciplina, el folklore.

Uno de los primeros rescates se formalizó en la identificación buscada desde los círculos letrados con los discursos y las prácticas populares. Este es el fenómeno ante el que reacciona Ernesto Quesada en “El ‘criollismo’ en la literatura argentina” (1902), en el que se propone pronunciar un verdadero programa de política cultural destinado a contener el avance de la literatura popular de signo criollista. Ante el éxito editorial de ciertas publicaciones “impuras” lingüísticamente y la defensa de esa contaminación desde determinados sectores intelectuales, Quesada plantea el peligro que corre el idioma nacional, el español, si se deja corromper por esa “jerga gauchi-orillera-cocoliche”, y propone la escuela como la institución encargada de velar por la defensa de la unidad lingüística:

En un país como el nuestro, de índole exageradamente cosmopolita, donde ideas y costumbres andan en revuelta confusión, es deber de los cultores de las letras salvar el lenguaje literario –el cual, precisamente, es el depositario del espíritu de/ la raza, de su genio mismo-, de la contaminación y corruptela de aquel entrevero de gentes y de idiomas; de ahí que sea menester que, por sobre nuestro cosmopolitismo/ se mantenga incólume la tradición nacional, el alma de los que nos dieron patria, el sello genuinamente argentino, la pureza y gallardía de nuestra lengua. (228-230)

El problema de la desintegración de la identidad nacional se formula claramente alrededor del Centenario: es necesaria y urgente la asimilación del extranjero, pero para ello es imperioso reforzar una identidad preexistente avasallada. Entre los intelectuales que se abocaron a la tarea recomendada por Quesada se destaca sin lugar a dudas Ricardo Rojas, cuyo accionar no se limita a “salvar el lenguaje literario” sino a fundar la literatura argentina y determinar el lugar asignado a géneros, autores y movimientos en el nuevo canon. Rojas consideraba que la materia prima de esta construcción estética debía provenir de las manifestaciones populares. Por esa razón, fue el primero en sugerir la enseñanza de la geografía, la historia y el folklore criollo –sus canciones, danzas, proverbios, etc.– para actuar sobre las emociones internas de los niños y forjar cinestésicamente una memoria colectiva, ya que la identidad nacional surgiría de un conocimiento compartido de estos elementos, lo que favorecería la integración de todos los habitantes en una misma nación. En *Cosmópolis* (1908), Rojas sostenía que la recopilación de datos de la cultura popular era fundamental para la constitución del nacionalismo, aunque por entonces no apelaba a la intervención del estado para realizar esa tarea. Es en *La Restauración Nacionalista* (1909) donde aparece cristalizada la necesidad de ense-

ñar el folklore -bailes, cantos, proverbios, leyendas y cuentos- en las escuelas como medio para reconocer-se en el colectivo nacional:

El folclor tiene además una importancia política: él define la persistencia del alma nacional, mostrando cómo, á pesar del progreso y de los cambios externos, hay en la vida de las naciones una substancia intrahistórica que persiste. Esa substancia intra histórica es la que hay que salvar, para que un pueblo se reconozca siempre á sí mismo. De ahí que los historiadores y los artistas deban reconstituirlo, de ahí que los maestros deban enseñarlo. Los bailes y cantos pueden aprovecharse en las clases respectivas, explicando su sentido histórico; sus proverbios en las de moral, sus instituciones consuetudinarias en las de instrucción cívica, sus vocablos arcaicos en las de gramática, su empirismo en las de ciencia, sus leyendas y cuentos, cuando hubiesen pasado á la literatura, en las lecturas auxiliares. [...]. Estas aplicaciones del folclor á la enseñanza, han sido realizadas, según lo expondré en capítulos oportunos, por países como Inglaterra y Alemania. (Rojas 1909: 60-1)

Vuelve a aparecer el tema en *Eurindia* (1924) al proponer la simbiosis del gaucho, el indio y el español como piedra fundante de la argentinidad. En la perspectiva de Rojas, indianismo y exotismo representan una oposición que debe ser superada por un ciclo de argentinidad integral, en una síntesis cultural debería reunir el aporte europeo al autóctono: esta nueva escuela comienza a ser una realidad en la literatura, la música, las artes plásticas, dando lugar a los primeros frutos estéticos del nacionalismo.

En la misma sintonía nacionalista de sus obras, se comprende el aliento que da en 1921 a la realización de una Encuesta Nacional de Folclore, que buscaba reunir:

todo el material disperso del folclore, de poesía y de música [...] en vías de desaparecer [...] por el avance del cosmopolitismo". Dicho material debía ser "eminentemente popular, pero eminentemente nacional también; esto es, no debe comprender ningún elemento que resulte exótico en nuestro suelo, como serían por ejemplo poesías y canciones contemporáneas nacidas en pueblos extranjeros y trasplantadas recientemente a la República por el influjo de la inmigración. (Rojas, 1928: "Introducción").

Los productos de la cultura tradicional rural se sobrevaloran desde esta perspectiva frente a las manifestaciones populares urbanas que se consideran corruptas en los planos lingüístico y ético.⁷ Al margen de los nuevos procesos de urbanización

⁷ Otro ejemplo contundente aparece en la edición de *Coplas* de Luis Franco (1921):

"Entre la pretendida producción poético-popular que se ha dado ahora en nuestra ciudad con propósitos meramente comerciales, a buen seguro, que este genuino cuaderno de coplas de Luis L. Franco, y en medio del ruido de esa producción en-

que se estaban operando, los componentes rural - gauchesco - comarcano del concepto de folklore se siguieron desarrollando en las décadas siguientes en el seno de la escuela folklorista que se propuso reivindicar los contenidos criollistas puros, impolutos, incontaminados y arcaizantes, de ambientación bucólica que remitieran no solo a lo gauchesco sino también a la supervivencia lingüística y cultural de la hispanidad. Este enfoque sin duda significó dar la espalda a la compleja fusión étnica, lingüística y cultural que se estaba efectuando en la Argentina, especialmente en el área rioplatense, pero paralelamente erigía a los estudios folklóricos como salvaguardia de la argentinidad, del ser nacional. La lectura de las elites intelectuales con respecto a las manifestaciones de la cultura popular se explicita en la visión purista de quien fuera en las décadas siguientes en gran recolector del cancionero folklórico argentino, Juan Alfonso Carrizo, en su prefacio al libro de Isabel Aretz (1952: 8):

Para Europa, el estudio del folklore puede ser hecho por mera curiosidad filológica o por capricho de anticuario, pero para los americanos, y en especial para los argentinos, es un imperativo, un deber ineludible e impostergable este estudio, porque asistimos a la debacle, al cambio de fisonomía del país, debido a la inmigración venida con afán de lucro desde 1860 y a la concepción materialista de nuestra enseñanza infantil, media y superior [...] Nuestros educadores no han cuidado de formar en la Argentina disociada de hoy la fuente emocional que caracteriza a toda Nación fuerte.

[...] Lugones, el más folklorista de los poetas de este siglo, tenía adentrada en su alma la tradición y por eso cantó en sus Romances de Río Seco los temas de nuestros payadores y usó el español correcto y gracioso de aquellos, reaccionando así contra la gauchi-parla y el matonismo que infectara como una enfermedad la poesía, el teatro y la novela de costumbres.

La cita resulta sugerente porque, a pesar de sus datación tardía, da cuenta de la mirada teórico-epistemológica que se ejerció sobre estos contenidos folklóricos, el reclamo de pureza de las concepciones nacionalistas, el peligro de la contaminación que provenía de la masa inmigratoria y el compromiso de la élite letrada con esa operación de salvataje del ser nacional.

tre “gauchesca” y “revolucionaria” (con comillas, es claro) sonará como una nota musical y pura: son de flauta pastoril y de guitarra agreste.

El buen corazón del hombre sencillo reconocerá, sin duda, la voz clara y transparente que desde la montaña baja en estas coplas y en más de una se sorprenderá oír la tonada lugareña ya olvidada, y ver en las imágenes de todas, como a través de un cristal, reflejarse: la montaña. El árbol, la flor, el agua...todo el paisaje en que el poeta canta su amor eglógico y simple.”

5. Robert Lehmann-Nitsche: una percepción integradora de la periferia

Entre las diferentes construcciones del gaucho, lo criollo y el folklore importa destacar, por último, la posición marcadamente original del polígrafo alemán Robert Lehmann-Nitsche, quien, durante su larga estancia en Argentina entre 1897 y 1930, se fascinó por la cultura rural gaucha, redefinió el alcance de lo criollo y fue uno de los que impidió con su actitud exploradora que el destino de desaparición de la literatura popular se cumpliera en su totalidad. En medio de una evidente invisibilización de las transformaciones socio-culturales por parte de la elite intelectual a cargo de las políticas de educación, es interesante comentar una perspectiva de lo criollo totalmente diferente: un extranjero como Lehmann-Nitsche, médico, antropólogo, lingüista, polígrafo, que en ese mismo contexto, registra, colecciona, documenta, las novedosas transformaciones que se están efectuando en las ciudades rioplatenses en el cambio de siglo.

Lehmann-Nitsche no sólo llevó a cabo estudios antropológicos de los aborígenes que habitaban el territorio nacional, sino que también completó el análisis de mitos y cosmogonías con enfoques lingüísticos y musicológicos de las distintas etnias, se ocupó de las prácticas y tradiciones gauchescas y se inmiscuyó en la cultura popular de los márgenes del mundo urbano. En su *Biblioteca criolla* recopiló alrededor de 1000 folletos publicados en el área rioplatense entre 1880 y 1925, los que se ocupó de ordenar y encuadernar en libros que llevan su *ex libris*: la imagen de un gaucho tocando la guitarra tal como aparecía en un folleto de la época, “El poncho del olvido”. Pero esta colección sólo parcialmente responde a temas estrictamente criollistas, tales como las reelaboraciones de las historias de Martín fierro, Hormiga Negra y Santos Vega.⁸ La otra mitad publica textos con temas de actualidad europea: noticias periodísticas versificadas (catástrofes, prodigios, crímenes pero también historias de justicieros) que representan las memorias de ultramar de la masa de inmigrantes llegados al país. También proliferan los manifiestos políticos (en prosa, verso y polifonía de lenguas para acceder a los diferentes grupos inmigratorios) que están gestando el caldo de la renovación democrática producida por esos años.

La misma acepción inclusiva del término “criollo” aparece en su colección de fotografías *Tipos criollos*, galería de imágenes de gauchos, indígenas, europeos (italianos, españoles, germanos), africanos y árabes que conformaban la diversidad étnico-cultural de las prósperas ciudades rioplatenses de Buenos Aires, Montevi-

⁸ La vertiente criollista de esta colección ha sido objeto de un lúcido análisis pormenorizado por Prieto (1988), en el cual puntualiza la función desempeñada por este tipo de literatura en la conformación del paisaje social de la Argentina que se preparaba para cumplir sus primeros cien años de vida.

deo, Rosario y La Plata. En tercer lugar, otro de sus escritos, el manuscrito denominado *Folklore argentino* constituye la transcripción de las grabaciones realizadas en 1905 a músicos populares en un fonógrafo con cilindros de cera. Los textos impregnados de la cotidianeidad de su contexto de producción representan tanto la vertiente literaria del criollismo en auge como contenidos vigentes en Europa que dan cuenta de prácticas culturales y conflictos clasistas. Este corpus constituye en la actualidad un valiosísimo archivo documental pertinente para caracterizar lenguajes poéticos y musicales, al igual que para estudiar la relación entre distintas formas escriturales no institucionales y establecer sus conexiones con la literatura y música canónicas, sobre las cuales ejercen influencia y son a la vez sus cristalizaciones (García y Chicote, 2008).⁹

6. El camino del gaucho al compadrito

Ante el fenómeno de plasmación de los personajes criollistas, el espacio de la cultura letrada, del cual en algunos casos estos habían surgido, aparece distante y replegado sobre sí mismo, intentando encontrar un camino entre el naturalismo, el modernismo, las reminiscencias románticas y la síntesis nativista (Rubione, 2006: 82). La elite cultural recibió este fenómeno de la literatura popular con diferentes reacciones que oscilaron entre la fascinación, la cólera y el intento de capitalización. Mientras que la gauchesca proveyó a los intelectuales de principios del siglo XX de los símbolos apropiados para tender un hilo conductor de argentinidad a través de clases y etnias diferentes, el criollismo fue considerado una cristalización ética y estética degradante.

Paralelamente, se constituía lentamente la conciencia del surgimiento de un nuevo “pueblo” que se instauraba además como un nuevo público: las masas urbanas que consumían productos culturales. La denominación de las documentaciones efectuadas por Lehmann-Nitsche ponen en evidencia una nueva conceptualización del término criollo: lo criollo pasa ahora a designar la nueva conformación social de la sociedad rioplatense de principios del siglo XX, en la cual la prensa periódica, las publicaciones populares, el teatro, y posteriormente el cine, serán los nuevos forjadores de identidad de las poblaciones urbanas y rurales.

Al comienzo de estas páginas fueron mencionadas las paradigmáticas conferencias de Leopoldo Lugones en el Teatro Odeón a partir de las cuales Martín Fierro pasaba a ser el héroe épico nacional. Para finalizar, es sugerente destacar que también de la pluma de Lugones surgiría la caracterización de un nuevo agente sociocultural, netamente urbano, que encarnaba la marginalidad porteña de fines del

⁹ La *Biblioteca criolla* y la colección de fotografías *Tipos criollos* se conservan actualmente en el Instituto Iberoamericano de Berlín, mientras que el manuscrito *Folklore Argentino* es propiedad del Archivo de Fonogramas del Museo Etnológico de Berlín.

XIX y principios del XX, a la vez que desplazaba lentamente al gaucho: el compadrito, quien definido como un híbrido compuesto por el gaucho, el gringo y el negro, sería el protagonista del nuevo símbolo cultural del siglo XX, el tango.

BIBLIOGRAFÍA

ALTAMIRANO, Carlos.

2008 *Historia de los intelectuales en América Latina I. La ciudad letrada de la conquista al modernismo*. Buenos Aires: Katz editores.

ARETZ, Isabel.

1952 *El folklore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi.

DALMARONI, Miguel.

2006 *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

FERNANDEZ LATOUR, Olga.

1960 *Cantares históricos de la tradición argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas.

FRANCO, Luis.

1921 *Coplas*, Ediciones selectas de América, n° 48.

GARCÍA, Miguel A. y CHICOTE, Gloria B.

2008 *Voces de tinta. Estudio preliminar y antología comentada de Folklore Argentino (1905) de Robert Lehmann-Nitsche*. Berlín/La Plata: Ibero-Amerikanisches / Institut-Ethnologisches Museum / Edulp.

GEERTZ, Clifford.

1992 *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

HIDALGO, Félix.

1894 *La gran feria de Montevideo, La canción del Bicho feo, Nueva colección de canciones amorosas*. Buenos Aires: Biblioteca Gauchesca.

IGNESON, Eladio Jasme.

1904 *Milongas por el Gaucho Talerito*, Buenos Aires: Biblioteca gauchesca.

LAREA, Alejandra.

2010 "Lo criollo y el criollismo como matriz cultural", Conferencia pronunciada en el Taller interdisciplinario internacional "Al pueblo argentino de 2010". Culturas en movimiento en el Río de La Plata, Buenos Aires, 26, 28-29 de Octubre 2010.

LEGUIZAMÓN, Martiniano.

1898 *Calandria*. Buenos Aires: Editorial Ivaldi & Checchi Editores.

LUDMER, Josefina.

- 1998 “Héroes hispanoamericanos de la violencia popular: construcción y trayectorias. (Para una historia de los criminales populares en América Latina)”, en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Birmingham: The University of Birmingham, t. VII, pp. 1-14.

PRIETO, Adolfo.

- 1988 *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.

PRIETO, Martín.

- 2006 *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.

QUESADA, Ernesto.

- 1983 (1902) “El “criollismo” en la literatura argentina”, en A. Rubione (Comp.), *En torno al criollismo. Textos y polémica*. Buenos Aires: CEAL, pp. 103-230.

ROJAS, Ricardo.

- 1908 *Cosmópolis*. Paris: Garnier.
 1909 *La restauración nacionalista*. Buenos Aires: Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.
 1924 *Eurindia. Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas*. Buenos Aires: Librería La Facultad.

ROJAS, Ricardo (ed.).

- 1928-1938 *Catálogo de la colección de folklore*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

ROLLERI, Silvio.

- 1902 *Nuevas canciones de cocoliche*. Buenos Aires/Montevideo, s/ed.

RUBIONE, Alfredo.

- 2006 *La crisis de las formas, vol. 5 de Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé Editores.

SARMIENTO, Domingo F.

- 1979 (1845) *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.