



Pueblo-Nación, Pueblo-Clase, Pueblo-Masa.  
Sentidos de lo “popular” en la articulación  
sociocultural  
de la literatura nativista argentina

Diego J. Chein

CONICET  
Universidad Nacional de Tucumán  
Argentina  
[cheines@sinectis.com.ar](mailto:cheines@sinectis.com.ar)

---

## Localice en este documento

**Resumen:** Desde la perspectiva de una sociología de la cultura, abordamos el análisis de las variaciones del tópico de lo “popular” (nación, clase, masa) que se articulan en la emergencia de la posición de una literatura nativista regional-nacional en el incipiente campo literario argentino de las dos últimas décadas del siglo XIX. Examinamos los diferentes sentidos de lo “popular” que emergen en tres planos de la comunicación literaria: el objeto de representación, la construcción del sujeto autorial y la relación con el público lector.

**Palabras clave:** Rafael Obligado y Martiniano Leguizamón, literatura argentina, campo literario, identidad literaria

En las últimas dos décadas del siglo XIX, en un contexto de acelerada modernización económica y política, comienzan a gestarse en Argentina las condiciones socioculturales de emergencia de un campo literario relativamente autónomo. Entre otras tendencias y en pugna con ellas, se articula la posición estructural de una literatura nativista que propone como condición necesaria de una auténtica literatura nacional la promoción de las literaturas regionales. Joaquín Víctor González y Rafael Obligado son dos de las figuras centrales en la fundación de esta posición literaria. Martiniano Leguizamón se suma a las filas de la posición nativista desde mediados de la década de 1890 y encabeza una segunda camada, a la que se asocian nuevos escritores como Roberto J. Payró o José S. Álvarez (“Fray Mocho”).

En un estudio anterior (Chein 2007), nos hemos concentrado en la indagación de la obra y la trayectoria intelectual finisecular de Joaquín V. González. En este artículo, focalizaremos la obra finisecular de Rafael Obligado y Martiniano Leguizamón y la recepción crítica de sus contemporáneos para indagar, desde la perspectiva de una sociología de la cultura, la emergencia y articulación del tópico de lo popular en diferentes planos de representación, construcción y articulación estructural de la posición nativista de una literatura regional-nacional en Argentina. En torno a esta posición literaria, el tópico de lo popular aparece con significaciones diferentes en distintos niveles de articulación comunicativa: en relación con el objeto de representación de la literatura, en relación con los autores como sujetos de la escritura literaria y en relación con el público como sujeto de una lectura real o posible. Luego de una apretada síntesis acerca de la función que la noción de pueblo-nación cumple en el plano de la construcción del objeto de representación y en el del sujeto autorial, y del esbozo de una mirada sobre los relaciones de este segundo plano con la noción de pueblo-clase, nos concentraremos en el examen del papel que juega la noción de pueblo-masa en la articulación de la posición nativista de una literatura regional-nacional con el público lector.

## **Lo “popular” en el objeto de representación: pueblo-nación**

Analíticamente, conviene distinguir dos planos de análisis del proceso social del que representaciones de lo popular en la literatura nativista argentina de fines del siglo XIX son el producto: el plano general de la reconstitución de la hegemonía oligárquica en un contexto de emergencia y visibilidad creciente de nuevos sujetos sociales y políticos urbanos, y el plano más específico de las presiones tendientes a la constitución de un campo literario relativamente autónomo. Nuestra separación es analítica, en tanto ambos procesos se hayan plenamente imbricados en la realidad histórica.

Es crucial en la constitución de la posición nativista de una literatura regional-nacional la construcción de lo popular como tema y fuente necesarios de las obras. El lugar central que se da al gaucho y sus formas culturales, concebidos como expresión genuina del espíritu nacional, representa una inflexión decisiva en la configuración de un discurso de la identidad nacional argentina que alcanzará su completo apogeo a comienzos del siglo XX con la generación del centenario de la independencia.

Ya la primera generación romántica de 1837 había generalizado un rescate de la figura del gaucho como héroe de las guerras de la independencia, pero tendía a una completa estigmatización del mismo como sujeto cultural, concebido como un verdadero obstáculo para el progreso nacional. Es en el discurso emergente de una literatura regional-nacional de fines del siglo XIX, forjado en primera instancia por letrados provenientes de las oligarquías provinciales y residentes en la capital nacional, donde el gaucho y su cultura comienzan a considerarse como expresión auténtica del espíritu nacional.

Esta diametral inversión valorativa en relación con el gaucho y su cultura puede explicarse como el producto de la articulación de nuevas y complejas presiones en la realidad social finisecular.

Durante la primera presidencia de Julio Argentino Roca (1880-1886), del cual Joaquín V. González fue varias veces ministro, el proceso de unificación nacional involucra la participación de las oligarquías provinciales en la reconstitución de la hegemonía. En contraposición con la política centralista de su opositor, Bartolomé Mitre, con una hegemonía absoluta de la oligarquía pampeana, la nueva participación en el poder central de las oligarquías de provincia promueve un nuevo discurso de la nación. Ya no se trata simplemente de la nación como proyecto a construir por las vías del progreso impulsado por la ciudad puerto en contraposición con el interior atrasado de los caudillos, sino que la nación se concibe como el conjunto integrado de los aportes culturales con el que cada una de las regiones contribuye a la conformación del espíritu nacional. En este nuevo discurso, las fuentes de la nación se invierten: de la capital a las provincias, de la ciudad cosmopolita a las tradiciones del campo, del futuro proyectado a un pasado esencial.

Pero no es este el único frente en el que la hegemonía oligárquica se halla en pleno proceso de reacomodación. En la capital federal, se hacen sentir cada vez con mayor intensidad las presiones sociales y políticas que ejercen nuevos sectores populares urbanos, constituidos en gran medida por el aluvión inmigratorio y por las migraciones provenientes de la campaña bonaerense. Se trata de sectores que, producto de la expansión del sistema educativo, por primera vez comienzan a acceder a la lectura y empiezan a insinuarse en la producción letrada. Su presencia se hace muy visible en el campo letrado por la emergencia de nuevos circuitos de lectura y escritura, como el que se revela a partir del enorme éxito del folletín criollo (Cfr. Prietto 1988). Tanto el folletín, como el circo criollo y las prácticas urbanas del carnaval, ponen de manifiesto el hecho de que se ha instalado en estos sectores

populares una representación positiva del gaucho como figura de identificación sociocultural y como medio de reivindicación de sus propios reclamos. La conciencia de esta expansión del público lector y de sus nuevos gustos impulsa procesos de negociación cultural en el seno de la hegemonía claramente visibles en la producción de una literatura regional-nacional. Este proceso de negociación conlleva, a la vez, estrategias de apropiación de estas representaciones y de acomodación en relación con el gusto de estos sectores populares, así como operaciones de depuración tendientes a eliminar o neutralizar en el “moreirismo” sus más urticantes ingredientes de cuestionamiento social y rebeldía. Esta selección, desarrollada sobre la base de la autoridad de un sujeto letrado culto y erudito, culmina en obras del nativismo tales como *Calandria* de Martiniano Leguizamón.

Finalmente, es en el proceso específico de constitución de un campo intelectual en el que se generan las presiones más directas que tienden a forjar este discurso de la nación que eleva a los espacios rurales provinciales como la fuente auténtica de la nacionalidad en contraposición con la capital cosmopolita. En efecto, la elaboración y promoción de este discurso constituyó una de las estrategias centrales mediante las cuales los intelectuales de provincia intentarán hacer valer en Buenos Aires su origen provinciano como un capital simbólico. Su origen es presentado por estos escritores como un valor y una ventaja específicamente intelectuales sobre la base del argumento de que les permitiría (en contraste con los escritores de la capital) un acceso privilegiado a las verdaderas fuentes de una cultura y una literatura nacional.

### **Lo “popular” en la construcción del sujeto autorial: pueblo-nación y pueblo-clase**

En este punto, tocamos ya otro de los planos en relación con los cuales cobra relevancia el tópico de lo popular: el plano de la autorepresentación del autor nativista. Este sujeto que reclama para sí un acceso directo a las verdaderas fuentes populares del espíritu nacional y que, al mismo tiempo, se reserva la autoridad “para catear la pepita de oro en el légamo impuro” (Leguizamón 1961: 127), autoridad que deniega al pueblo mismo, este letrado se construye como un sujeto bifronte. En las obras de la posición nativista de una literatura regional-nacional aparece recurrentemente, enmarcando la presentación de los materiales folklóricos populares, el tópico de un viaje de retorno al “pago” natal (Cfr. Chein 2007). El viaje de ida y el viaje de retorno cierran un círculo que constituye y legitima al autor regional-nacional: de la provincia a la capital y nuevamente a la provincia, del campo a la ciudad y nuevamente al campo, de la inocente infancia a la edad adulta y nuevamente, mediante el recuerdo, a la infancia, del pasado apacible al presente turbulento y nuevamente al pasado. Las oposiciones que representan los polos de este viaje, provincia/capital, campo/ciudad, infancia/edad adulta, pasado/presente, configuran al escritor como un sujeto bifronte, y es esta misma dualidad la que lo autoriza como productor de esta posición literaria. Mientras su faz popular, la que apunta a la provincia, al campo, a la infancia y al pasado, le permitirían un acceso no mediado al auténtico sustrato del espíritu nacional, su faz culta, la que apunta a la capital, a la ciudad, a la edad adulta y al presente, haría posible la elevación artística de estos contenidos informes y la selección adecuada de los mismos.

Pero esta construcción dual del autor nativista de una literatura regional-nacional no sólo es literariamente funcional para hacer valer el origen provinciano como un capital simbólico, sino que habilita también una funcionalidad política. El letrado de origen oligárquico, vinculado tanto a la tierra y al campesinado como a la alta cultura occidental, comenzará a ser presentado, con más énfasis aún en los albores del centenario, como el sujeto idóneo para la conducción de los destinos de la nación.

De allí que el discurso nativista se halle constantemente atravesado por tensiones que apuntan en direcciones opuestas: la de una máxima proximidad con el gaucho y sus formas populares, lo que garantiza su autenticidad, y la distancia necesaria para desechar las impurezas, las supersticiones y el atraso, lo que garantiza su elevación artística y/o intelectual.

Pero el lugar del límite es siempre móvil. Así se contraponen, por ejemplo, las respectivas posturas frente al lenguaje gauchesco de Rafael Obligado y Martiniano Leguizamón, ambos escritores de la misma posición literaria, pero de generaciones sucesivas. Para Obligado, que construye para sí una tradición que se remonta a Echeverría (al igual que Joaquín V. González) el lenguaje del gaucho queda fuera de los límites de lo que vale la pena incorporar al arte. Para Leguizamón, quien, por el contrario, reclama como tradición predecesora a la literatura gauchesca a partir de Hidalgo, la incorporación del lenguaje de los gauchos es necesaria para alcanzar una forma de arte más verdadera. Diferencias generacionales como éstas se explican en función de la dinámica estructural de renovación que el campo en proceso de constitución comienza a imponer, en la cual no constituye un hecho menor la influencia de los ecos europeos de la literatura realista enfrentando al romanticismo.

Por otro lado, las crecientes condiciones de profesionalización del escritor y la progresiva estructuración de una dinámica interna de renovación generacional del campo literario promueven la aparición y difusión de otro sentido de lo popular que afecta desde fuera y desde dentro a la representación de los autores de la literatura regional-nacional: el discurso de la identidad artística de la “bohemia”, que involucra discursivamente figuras de identificación con las clases populares en relación con los tópicos de la pobreza y la explotación burguesa del trabajo.

En efecto, separa generacionalmente a Leguizamón de González y Obligado la emergencia notoria, aunque irregular y de algún modo vacía de contenido político, de los tópicos característicos de la autorepresentación del artista como bohemio. Ninguna de las características del tipo son aplicables a la trayectoria y la figura de Leguizamón, de extracción social oligárquica como González y Obligado. Pero las condiciones de progresiva profesionalización del escritor y la aparición de nuevos ámbitos y círculos de relaciones entre intelectuales van gestando nuevas formas de sociabilidad intelectual y artística que trascienden el origen de clase y tienden hacia la constitución de nuevas formas de identidad y solidaridad específicamente intelectuales y literarias. Manifiestas relaciones y solidaridades intelectuales entre Leguizamón y nuevas figuras de escritores de origen no oligárquico, en plena trayectoria de profesionalización, como las de José Sixto Álvarez (Fray Mocho) y Roberto J. Payró, así como su participación juvenil efectiva en los círculos de la bohemia, explican la aparición de estos tópicos en su discurso. Pero no se trata sólo de una cuestión de experiencia individual e influencia personal, sino de los modos en que esa experiencia y esa influencia mediatizan las tensiones de un cambio de condiciones estructurales del proceso de emergencia del campo literario: el proceso de delimitación de un valor específicamente literario simbólicamente enfrentado al valor económico que el mercado en gestación impone a la obra como mercancía.

Así inicia Leguizamón su remembranza del fallecido pintor Antonio del Nido:

Bajo la dorada luz de una apacible tarde leía ayer, con encanto siempre renovado, las páginas espirituales y alegres en que el poeta Henry Murger relata las múltiples peripecias de sus *Escenas de la vida de bohemia*. El admirable escritor que terminó su existencia como la adorable Mimí sobre el solitario lecho de un hospital, tenía embargado todo mi ser con esa dulce melancolía que pone lágrimas sobre nuestras sonrisas, cuando la lectura fue interrumpida por un mensaje que no contenía más que estas palabras: del Nido ha muerto. (Leguizamón 1961: 97)

Más adelante, caracteriza a Del Nido con los siguientes términos: “pobre y humilde como son casi siempre los artistas de valer” (Leguizamón 1961: 101). Aun más que las excentricidades y el desapego material, lo que Leguizamón constantemente rescata como rasgo positivo en numerosos escritores, es su condición humilde y la lucha contra las necesidades económicas para abrirse camino como artista, tal como lo hace en relación con el poeta gauchesco Bartolomé Hidalgo, y con su coterráneo José Sixto Álvarez:

se lo debía todo a su propio esfuerzo. Había peleado bravamente la vida, había sufrido ocultando las lacerantes heridas con aquella risa juguetona que sólo la muerte pudo arrancar de sus labios, y había vencido destacando su personalidad de escritor nacional, con perfiles netos, inconfundibles. Solo, luchando para vivir (Leguizamón 1961: 91)

Este mismo sentido de lo popular que Leguizamón incorpora al discurso de la identidad artística, le juega una mala pasada a Rafael Obligado. Su amigo personal, Ernesto Quesada, reiteraba en su homenaje uno de los tópicos más recurrentes en torno a la figura de Obligado:

me decía haber nacido para soñar y amar lo bello, y que constantemente entre sueños a la noche se le representaba la gloria, ambicionando salir con su intento, ya que la fortuna paterna le ponía a cubierto de la necesidad de luchar por el diario ganapán y lo sacaría a paz y salvo de todo. (Quesada 1920: 413)

Oscar Tiberio, un poeta de la nueva generación a la que pertenece también Leguizamón, recordaba luego de la muerte del poeta:

La juventud de aquella época, y creemos que la de mucho tiempo después, no frecuentó a Rafael Obligado, y tampoco le amó. Quizá le hicieron un poco de mal su alcurnia y su señorío, que a los ojos de la bohemia aparecían como la negación más categórica del poeta. (Tiberio 1920: 515)

El juego de las máscaras que tienden asociaciones entre la representación del artista y la de las clases populares sobrevuela el clima intelectual de los jóvenes escritores de la época, muchos de ellos, incluso, con explícitas declaraciones de filiación anarquista. El hecho de que tales coqueteos representan posicionamientos más bien estéticos que políticos se pone de manifiesto cuando la presencia real del anarquismo obrero en el filo del nuevo siglo se corresponde con una visible y generalizada retirada por parte de los escritores en relación con este tipo de proclamas (Cfr. Viñas 1964).

## **Lo “popular” en el público lector: pueblo-masa**

Otro plano en el que el discurso de la posición nativista de una literatura regional-nacional articula el tópico de lo popular es el de la recepción. Los comentarios de los autores y de la crítica de sus contemporáneos acerca de la edición de sus obras constituyen un punto de acceso interesante a las complejas significaciones con que comienza a revestirse la cuestión de la popularidad. Los rasgos materiales de la edición de una obra constituyen tanto límites objetivos de su circulación (hacen más o menos caro el producto, más o menos accesible) como indicios simbólicos de sus modos de circulación y uso social (remiten a cierto círculo de lectores, a ciertos

ámbitos de intercambio, a ciertas prácticas de consumo, a ciertas convenciones de producción). Nos encontramos en un período de la literatura argentina en el que estalla la antigua unidad orgánica de la producción escrita, en el que se abren paso otros modos de circulación, otros gustos y otros usos de la escritura.

Paul Groussac, desde la perspectiva del crítico autorizado capaz de aquilatar el verdadero valor literario de una obra, da inicio a su reseña acerca de *Recuerdos de la tierra* de Martiniano Leguizamón con una inmediata alusión a su popularidad:

La publicación de estos bocetos criollos, con sus adecuadas viñetas convencionales que parecen dibujadas por Podestá, ha sido saludada con estruendosas palmadas, desde Buenos Aires á Jujuy. Ante esta muestra del arte nacional, el mismo estremecimiento ha sacudido ponchos pampeanos y guardamontes arribeños. La han saboreado, sobre todo, los amantes del argentinismo de circo, que respiran en *Juan Moreira ó Calandria* [obra teatral de Leguizamón] la infinita melancolía de la pampa y el sano perfume del monte virgen! (Groussac 1897: 152).

Groussac alude a la extensa acogida de la obra con evidente sarcasmo. La primera de sus propiedades que destaca es una de las más directamente perceptibles, en la frontera entre el texto y su materialidad: sus “viñetas”, la gráfica de sus ilustraciones. La asociación con el circuito de consumo popular del circo criollo es inmediata. Las “viñetas convencionales” (presuntamente exentas de valor artístico, reiteradas industrialmente) “parecen dibujadas por Podestá”, el popular empresario, actor y escritor que ha dado a luz la muy exitosa puesta de *Juan Moreira*. El precio que paga la novel posición nativista de una literatura regional-nacional en el incipiente campo literario al negociar, con una finalidad ideológica, con las representaciones y el gusto popular urbano es el de confundirse para los ojos de muchos con la producción característica de estos circuitos populares a los que en realidad desprecian.

Haciendo referencia a las publicaciones literarias del escritor nativista uruguayo Elías Regules, Leguizamón responde a este tipo de ataques:

Pero estimo que por su mérito reclamaban una edición más cuidada y artística, aun dentro del marco sencillo que deliberadamente se les quiso dar a fin de que conservaran todo el sabor y el perfume de la savia nutricia. La modestia del autor -que no desconoce la altivez- no lo ha querido quizá; sin embargo, pienso que, en esta brega del criollismo en la cual es valiente caudillo, hay que pulir y presentar las obras con cinceladuras de orfebre, a fin de que el público lector las reciba sin melindrosos desdenes y aquilate con placer su real valor. Los libros no deben ser bellos únicamente por la médula, sino por la estampa. (Leguizamón 1961: 214)

El público lector al que hace referencia, el que recibe las obras “con melindrosos desdenes”, no es, desde luego, el de los circuitos populares masivos, de ediciones de bajo costo, sino el que Leguizamón cree capaz de aquilatar “con placer su real valor”. No se trata simplemente de adelantarse a un prejuicio que considera totalmente infundado, sino a un criterio de juicio que también él mismo, como lector culto, comparte:

Son ideas éstas arraigadas en mi espíritu; soy lector empedernido y corajudo, pero declaro con entera sinceridad que prefiero los volúmenes hermosos y sobre todo cuando el contenido es tan bello como el continente. Tal hizo Ascasubi editando lujosamente en París sus obras gauchescas, mientras el *Martín Fierro* de Hernández y el *Fausto* de del

Campo andan por ahí arrinconadas en las librerías de viejo en copias de pésimo gusto, plagadas de errores y adulteraciones. (Leguizamón 1961: 214)

La edición barata no sólo es signo del pésimo gusto atribuido al público popular urbano, sino que es el medio característico de unos hábitos de difusión y de unos usos que no responden a los criterios de la autoría propios del circuito culto. Los “errores y adulteraciones” son tales, no para el lector popular, no para el editor de estas publicaciones masivas y probablemente tampoco para muchos de los escritores plenamente integrados en este circuito, sino para quienes conciben a la obra como una especie de artefacto de relojería, como una construcción sumamente cuidada en la que cada detalle cuenta como logro artístico formal, en la que cualquier variación daría como resultado una obra distinta. Desde el punto de vista de los escritores cultos, su autoridad como autores se ve invadida o disuelta por los usos característicos del circuito popular, tal como les habría ocurrido, según Leguizamón, a los escritores de la gauchesca como Hernández y del Campo, pero que Ascasubi logró sortear con una exquisita edición parisina.

Desde la perspectiva culta del letrado de fines del siglo XIX, los nuevos circuitos populares urbanos de la escritura son percibidos como un espacio de degradación de la literatura, la cultura y la moral. Los folletines gauchescos de Eduardo Gutiérrez, originados en directa vinculación con una expansiva prensa de propósito comercial, son identificados como el germen y la expresión paradigmática de estas nuevas formas de escritura, circulación y lectura. Entre los innumerables juicios reprobatorios dirigidos contra éstos, observemos el que sentencia Ernesto Quesada, en el filo del nuevo siglo, en su publicación *El “criollismo” en la literatura argentina*:

Desgraciadamente, los tales folletines, halagando todas las bajas pasiones de las masas incultas, adquirieron una popularidad colosal: ediciones económicas á precios ínfimos los pusieron en manos de los más menesterosos. [...] A la luz de los cánones literarios, debe reconocerse que aquellos folletines son simplemente “obra periodística”; vale decir, que están escritos sin especial preocupación de arte, antes bien diríase que adrede y con evidente esfuerzo para que su estilo se acerque á la manera corriente de expresarse y raciocinar, que caracteriza a la clase inferior de lectores á que están dedicados. (Quesada 1902: 35-36)

El folletín criollo, en tanto simple “obra periodística”, se ubica en el exterior de la frontera que define y protege a la verdadera literatura. La cruda riña entre la “preocupación de arte” y la popularidad en la recepción es manifestación de un proceso sociocultural en marcha de redefinición, hacia fuera y hacia dentro, de las fronteras de la actividad literaria, en un período en que los sectores populares urbanos comienzan a constituirse en tanto en clase como en “masas” (Cfr. Martín-Barbero 1991). La exterioridad del circuito popular urbano de la escritura es imaginada y representada recurrentemente por los letrados de la época con metáforas alusivas a la actividad y el consumo culinarios:

Y sigue el pobre gaucho sirviendo de condimento á cuanto “guiso literario” quiera servirse á las bajas capas sociales de nuestras grandes ciudades! Lo peor es que, debiendo los editores vender á precio ínfimo esos volúmenes, encargan su confección á pinches de la cocina literaria, quienes ejecutan ese trabajo *pro pane lucrando*, con tan visible desgano, que causa asombro la clase de vianda intelectual que se sirve al pobre pueblo en esas especies de librerías-restaurantes á centavos el plato! A pesar de todo, esos libros se venden de tal guisa, que se enriquecen á los editores; uno de ellos me observaba que si confiara la redacción de



aquellos á cualquier escritor serio, el libro sería un fiasco, porque el pueblo no lo entendería y se desacreditaría así su casa! (Quesada 1902: 66)

En el circuito de lo que califica como “literatura pseudo-gauchesca de suburbio” (Quesada 1902: 65), el crítico entiende que los escritores (“pinches de la cocina literaria”) escriben para comer y los lectores devoran, consumen los textos como si de comida se tratara (“guiso literario”, “vianda intelectual”). La imagen se completa con los elementos necesarios (las “librerías-restaurantes”, los editores que necesitan “vender a precio ínfimo” para enriquecerse) para reducir la lógica del nuevo fenómeno cultural a la de una industria. La noción de la distancia que separa y opone la industria de la cultura de masas a la auténtica literatura, la manufactura exenta de creatividad (realizada “con desgano”) a la verdadera “preocupación de arte”, es nueva, no porque antes la producción literaria pudiera confundirse con el consumo popular, sino porque esta forma extendida de consumo popular de la escritura es un fenómeno cultural y social reciente que mina desde dentro la antigua concepción de la literatura como conjunto orgánico de todo lo escrito y presiona hacia la redefinición de sus fronteras a partir de nuevas oposiciones, como las que contraponen el lucro con la actividad elevada y exenta de intereses, la utilidad directa con la finalidad intrínseca, la labor creativa y renovada con la producción repetitiva de moldes exitosos, la lectura difícil sólo reservada a una elite del espíritu y la accesibilidad del gran público.

La materialidad de la edición, transmutada en indicios de los circuitos enfrentados, la contraposición entre el libro de lujosa edición y la edición de bajo costo o la dispersión periodística (antípoda de la noción de “obra”), mueven a Martiniano Leguizamón a recomendar a sus colegas nativistas seguir los pasos de Ascasubi con su edición parisina. Pero las coordenadas de estructuración y percepción del emergente campo literario promueven unas condiciones de interpretación y evaluación que no logran ser sorteadas sencillamente por esta estrategia editorial.

En efecto, Rafael Obligado, años antes de esta exhortación de Leguizamón, hace exactamente lo que éste recomienda. El comentario crítico al respecto de Paul Groussac destaca:

Por supuesto me eran conocidas sus más celebradas composiciones, y desde muy antes de ser coleccionadas en el tomo de *Poesías*, impreso en París por Quantin, con todo el lujo tipográfico que el sólo nombre indica, si bien ciertas viñetas del más puro estilo *rococó*, servían de ilustración algo inesperada a la *Luz mala* y a *Santos Vega*. (Groussac 1920: 455)

Nuevamente, como en la referencia al libro de Leguizamón, Groussac comienza por destacar esa zona fronteriza entre la materialidad concreta y el texto. Las viñetas, aunque en el polo opuesto de las “viñetas convencionales que parecen dibujadas por Podestá”, cargadas de un exquisito cosmopolitismo, resultan ahora “inesperadas” porque entran en colisión con las pretensiones de la propia proclama nativista. Pero no sólo es problematizada la oposición entre Cosmopolita y Nacional, bandera característica de esta posición, sino que se pone en evidencia una contradicción que se halla en el nudo de la literatura regional-nacional.

La popularidad alcanzada por la poesía de Obligado es reiteradamente destacada por sus escritores contemporáneos. Oscar Tiberio, de una generación posterior, más vinculado a la ruptura modernista que a línea la nativista, luego de asentar la citada afirmación de que la poesía de Obligado no era considerada valiosa por sus congéneres, señala:

Esto en cuanto a la gente de letras, que en cuanto a la otra, Rafael Obligado fué absolutamente popular. (Tiberio 1920: 516)

La popularidad alcanzada por “Santos Vega”, no por medio de la edición parisina de lujo, sino a través de impresiones baratas, llenas de erratas y no siempre autorizadas por el escritor, constituirá por décadas una fuente de inquietud y ofuscación para Obligado. Adolfo Prietto (1988) interpreta que la postura de Obligado en relación con el circuito popular del criollismo no puede ser reducida a una simple actitud de desprecio, sino que también debe observarse la seducción que las posibilidades de popularidad obraron en su trayectoria literaria.

Ni Obligado en vida, ni Ascasubi en el recuerdo, logran sortear, con sus ediciones parisinas de lujo, las contradicciones que la posición nativista de una literatura regional-nacional involucra en el incipiente campo finisecular. Si nativistas de la segunda generación, como Martiniano Leguizamón, rescatan su producción gauchesca como antecedente y lo suman a sus filas al insinuar sumarse a las suyas, Ascasubi se convierte en blanco de las interpretaciones y criterios de valor que, en el juego de espejos enfrentados del emergente campo, fundan, atraviezan o desafían a la posición nativista de una literatura regional-nacional. Articulado en una tradición construida en la década de 1890, se constituye en blanco de las mismas críticas y objeciones que los letrados de entonces, como Ernesto Quesada, dirigen hacia sus contemporáneos:

Más feliz en esto que Hidalgo, logró Ascasubi hacer imprimir (y en lujosa edición) la colección completa de sus poesías gauchescas.

Cabe observar que el verdadero Ascasubi no es el de la mentada edición. “Alucinado con sus éxitos y exclusivo dominio del género -dice un coetáneo [Rafael Hernández]- se propuso agrandar aquellas producciones, pero el resultado fué contraproducente; los numerosos chistes que campeaban en las composiciones primitivas, aparecen desleídos en versos inútiles, y las animadas descripciones languidecen sensiblemente, perdiendo su colorido y sabor criollo entre una versificación á veces amanerada [...]” Por otra parte, su estro fué más político que poético: sus composiciones gauchescas eran arma de partido, que esgrimió desde Montevideo contra Rosas, antes de Caseros, y desde Buenos Aires contra Urquiza, después del 11 de septiembre... (Quesada 1902: 26-27)

Incluso el acotado valor (valor político, carácter animado, espontaneidad y humor) que el letrado le concede en su circuito de origen, la prensa, es diezmado al ser recogido en un volumen que aspira al reconocimiento en el circuito de la literatura culta. Se objeta su insensata actitud de pretensión, no sólo manifestada en la intención de participar del circuito culto del libro, sino también en las correcciones tendientes a una versificación que se percibe como “amanerada”:

ninguno de esos poetas gauchescos pensó en producir obra artística por excelencia: la propaganda fué su propósito y, en el ardor de su proselitismo, relegaron á lugar secundario la belleza intrínseca literaria. Expresaron lo que sentían, *ex imo corde*, sin preocupación retórica de género alguno; cuando la tuvieron, como Ascasubi al limar sus producciones para la edición definitiva de París, no lograron sino debilitar sus composiciones, diluirlas, sin ventaja para la poética y con evidente desventaja para el tema tratado. (Quesada 1902: 42)

La alusión al tema como limitación inherente a una expresión formal (o ausencia de forma) considerada menor remite a la apertura de una problemática que comienza a instalarse, tanto por la acción de los nativistas como por la de los modernistas, como uno de los puntos de disputa del emergente campo: el debate acerca de si la especificidad del valor literario reside también en el contenido o sólo en la forma. Pero, aún si se admite la vulgaridad del tema como elemento apropiado para el arte elevado, resta la pérdida de valor dada por la pretensión de “limar sus producciones” por parte de un escritor que, según se juzga, no cuenta con las condiciones para hacerlo adecuadamente.

La relación mantenida desde la posición nativista de una literatura regional-nacional con la popularidad es, entonces, compleja y contradictoria. Martiniano Leguizamón, por ejemplo, elogia las perspectivas de popularidad de la poesía de tema militar de *Clarinadas* de Leandro Arrarte Victoria:

no dudo, como lo augura el prologuista, que más de una de sus composiciones llegará a ser popular en las veladas del campamento. Y qué mayor galardón que verse revivir así, en medio de ese ambiente hombruno, estremeciendo corazones toscos y viriles con las melodías de sus estrofas. (Leguizamón 1961: 172)

La popularidad es deseable desde la perspectiva de esta posición, iniciada en la capital nacional por letrados provenientes de las oligarquías de provincia, no como fuente de sustento económico, problema característico de escritores que están en curso de profesionalizarse, sino como objetivo ideológico. La perspectiva estética del nativismo resulta inseparable de criterios y valores morales: la necesidad de cultivar e inculcar el amor patrio.

Pero la popularidad también es vivida como un estigma. En el marco de condiciones que tienden hacia la especialización y autonomización de la actividad literaria, la popularidad remite a la vulgaridad, al gusto de las masas que, por definición, son concebidas como ciegas en relación con los verdaderos logros estéticos. En primer lugar, se trata de un estigma acusado por la posición enfrentada, por la perspectiva de quienes, como los modernistas, encabezan la vanguardia estética.

Frente a esta acusación probable, se monta una defensa. Nuevamente en relación con *Clarinadas* de Arrarte Victoria, Martiniano Leguizamón atina:

El triunfo de lo vulgar, exclamará quizá más de un desdeñado del éxito, alguno de esos exóticos rimadores de empalagosas exquisiteces, sin apercibirse que, cabalmente, uno de los fines principales y el triunfo de la poesía es desentrañar lo bello de los asuntos sencillos y vulgares. (Leguizamón 1961: 172)

Leguizamón se adelanta a la crítica de la posición que identifican como cosmopolita, encabezada por el modernismo rubendariano, e insinúa que el cuestionamiento muchas veces sólo hace de la necesidad virtud. Los “exóticos rimadores de empalagosas exquisiteces”, “desdeñados del éxito”, cuestionarían la popularidad que en realidad desean y no logran conseguir.

Volvamos a las observaciones de la crítica, esta vez, la que desarrolla Calixto Oyuela respecto de la obra de Obligado:

Por lo demás, y para terminar esta ya larga exposición, el criollismo del cantor de Echeverría y de Santos Vega, ha logrado escapar del mayor

peligro del género: la tosquedad vulgar. Con su seguro instinto de artista y su excelente educación literaria, ha vestido el arte nacional de rica y elegante túnica, lanzándole triunfalmente por los altos caminos de la inmortalidad. (Oyuela 1920: 540)

El estigma de la vulgaridad es la frontera que amenaza siempre el valor y hasta la condición literaria misma de esta posición literaria, por su potencial o real popularidad, por su proximidad y falta de límites nítidos con el circuito popular urbano. Quienes los atacan los acusan de vulgares, quienes los elogian deben mostrar que han logrado sortear el peligro de la vulgaridad.

Así, Ernesto Quesada elogia el texto teatral *Calandria* de Martiniano Leguizamón porque ha logrado sortear “la chabacanería y la grosería de los dramones de marras” (Quesada 1902: 110). O, con el mismo criterio, ensalza el valor del poema más popular de Rafael Obligado:

Obligado, en su *Santos Vega*, y principalmente en *La muerte de un payador*, ha sabido interpretar hondamente el alma gaucha con todas sus idiosincrasias; pero lo ha hecho en un lenguaje que huye de lo vulgar como de la peste. ¿Por qué ha de ser indispensable, para pintar cosas criollas, esmaltar el verso de prosaísmos y vulgaridades? (Quesada 1902: 126)

En relación con la poesía de Obligado, tanto la reivindicación que monta Oyuela como la que esboza Quesada, movilizan la defensa hacia un área de conflicto diferente de la de la temática y el contenido: el problema de la elaboración formal. Para ambos, el peligro más riesgoso del que Obligado ha escapado es el de recurrir al lenguaje del gaucha, al que ha sucumbido la tradición de la poesía gauchesca.

Cuando el plano de la forma se constituye progresivamente en el espacio legítimo de la contienda por el valor literario, un escritor y crítico, más vinculado con la ruptura modernista que con la línea del nativismo, Juan Más y Pi, en la publicación *Leopoldo Lugones y su obra*, sostiene que *La guerra gaucha* es la obra que logra la más significativa ruptura con la vulgaridad en el plano de la forma al abordar una temática criollista:

Hacer literatura criolla no es, como se pretendió por mucho tiempo, dar libre rienda al atavismo vergonzante en pugna con el criterio de la civilización moderna [...] Y Lugones trepó, y cuando ya no corrió el peligro de confundirse con la canalla que formaba el ambiente de su cuadro, cuando pudo tener la seguridad de su observación, cantó la noble gesta admirable. (Citado en Leguizamón 2005: 190-191).

En las nuevas condiciones que establece el incipiente campo, la elaborada forma modernista se halla fuera de toda sospecha de vulgaridad y su elevación es reconocida por todos. No ocurre lo mismo con las formas adoptadas por los escritores de la posición nativista. Más y Pi considera que la forma modernista de *La guerra gaucha* de Lugones representa el límite más allá del cual la anterior literatura de temática criolla se confunde con la vulgaridad y los circuitos populares urbanos. De allí la encendida respuesta que, en defensa del valor y la prioridad de la posición nativista, desarrolla Martiniano Leguizamón en “Nuestros orígenes literarios” (Leguizamón 2005: 187-201).

En el período en que Joaquín V. González y Rafael Obligado dan inicio a la posición nativista de una literatura regional-nacional, hacia fines de la década de 1870 y comienzos de la de 1880, cuando aún son muy escasas las condiciones de

especialización y autonomización de la actividad literaria, la oposición valorativa que mantienen entre una literatura nacional y una literatura de tendencia cosmopolita apela a una confrontación y una defensa en el plano de los contenidos: la expresión del espíritu nacional versus la vacía erudición bibliófila, el tema nacional versus las fuentes extranjeras de inspiración. En las nuevas condiciones de producción en las que Leguizamón comienza a publicar, por atracción del polo que encabeza la vanguardia y por el avance de las condiciones de estructuración del campo literario (de las que la tendencia de la vanguardia modernista es, a la vez, medio y resultado), la posición nativista de una literatura regional-nacional se ve impelida a confrontar y trazar una estrategia de defensa en el plano de lo que se empieza a considerar como especificidad de lo literario: la forma por sobre la función. Ésta fórmula con que Pierre Bourdieu sintetiza la dirección en que se moviliza la emergencia social de las literaturas modernas puede conducir a equívocos o simplificaciones. No se trata de una inversión de prioridades, ni siquiera de una mera disociación de las áreas de la actividad literaria, sino de una profunda redefinición de lo que se concibe como valor formal y, con ello, de la labor de la escritura literaria. Al menos en la Argentina del siglo XIX, la forma era considerada desde mucho tiempo atrás un elemento constitutivo de la literatura, entendida como conjunto orgánico de la producción y el saber letrados; la exigencia del “bien decir”, inseparable del “bien pensar”, representaba un límite más allá del cual lo que podía llegar a escribirse ya no era verdadera literatura. El cambio crucial que se inicia hacia fines del siglo XIX es el paso progresivo desde un paradigma retórico de la literatura, como reservorio universal de modelos formales atemporales de belleza y conocimiento, hacia una concepción del valor literario como permanente innovación y ruptura formal con el pasado fundado en la reflexión activa y conciente sobre la forma misma.

Como no se trata de una inversión o mera separación entre el contenido y la forma, sino de una redefinición completa de lo literario, la cuestión misma del tema, se desliza también, sin abandonar en absoluto las fuertes preceptivas morales del nacionalismo, hacia el plano de la problemática de la exploración y reflexión formal. Defender la elección de un tema para la literatura será también, cada vez con mayor peso, una cuestión de forma.

En esta dirección se encamina Leguizamón cuando, como vimos en una cita anterior, defiende a Arrarte Victoria de la posible acusación de vulgaridad temática afirmando que “uno de los fines principales y el triunfo de la poesía es desentrañar lo bello de los asuntos sencillos y vulgares.” (Leguizamón 1961: 172). Con idénticos criterios elogia *La Australia argentina* de Roberto J. Payró:

Esa es la finalidad del arte; esa es la facultad excelsa que distingue al artífice: descubrir la oculta poesía en los asuntos más íntimos, en cualquier objeto o ambiente, porque ella está en todas partes, al alcance de nuestra mano. (Leguizamón 2005: 134)

La legitimación del tema “vulgar”, evidentemente, se hace eco de los discursos de una apertura de los contenidos posibles de la literatura que en Europa fue impulsada por el romanticismo y luego radicalizada por el realismo. Pero, como venimos sosteniendo, el desplazamiento hacia la elaboración y experimentación formal como especificidad de lo literario por encima de las limitaciones impuestas por un tema “elevado” encuentra en el espacio nacional condiciones socioculturales propias que lo impulsan.

En el marco de esta emergente concepción moderna de la literatura, la popularidad inmediata se constituye en la antípoda del valor literario. Ernesto Quesada, así como considera que la labor culta de un creador distinguido no puede alcanzar el éxito masivo de la “literatura pseudo-gauchesca de suburbio”, la misma no puede aspirar a la popularidad inmediata sin traicionarse como literatura y malograr su arte. Esto

mismo es lo que objeta a las aspiraciones criollistas de Francisco Soto y Calvo a través de la publicación de su volumen poético *Nostalgia*:

Pudiera ser que busque en esto la popularidad, y que, para alcanzarla, sacrifique sus inclinaciones en aras del mal gusto de las clases populares... [...] el ideal artístico de un poeta no debe consentir en claudicaciones semejantes, sean ó no efímeros los aplausos que con ellas se cosechan (Quesada 1902: 127)

Sin embargo, el escritor nativista no puede renunciar a la aspiración de alcanzar y conmover al pueblo sin resignar uno de sus premisas fundamentales. Haciendo referencia al escritor uruguayo Alcides De María, popularizado como “el Viejo Calisto” en su revista nativista *El fogón*, Leguizamón sostiene que, a pesar de que dio claras muestras de ser “un poeta de fibra y de vuelo lírico” en algunas de sus producciones:

Sin embargo, prefería la forma modesta del cantar popular, el apólogo sencillo y risueño para hacer comprensible su moralidad a las masas. (Leguizamón 1961: 159)

Pero la función moral de cultivar el sentimiento patriótico no basta para articular una defensa que admita como valor específicamente literario la elaboración formal. Por ello, a la contraposición entre expresión del espíritu nacional y erudición vacía, entre tema nacional y fuentes extranjeras, se suma ahora una nueva dicotomía: la que opone la forma sencilla y natural a la elaboración formal innovadora, pero artificial y vacía.

En cierta ocasión en que Martiniano Leguizamón elogia la inclinación nativista de las escritas de Roberto J. Payró, el autor celebra el que haya conseguido plasmar su obra “con arte tan feliz que logró realizar esa difícil facilidad de ser sencillamente natural, pocas veces lograda por los escritores.” (Leguizamón 1961: 127). En otra ocasión, encareciendo la publicación de un soneto de corte nativista de su comprovinciano Aníbal Marc Giménez, pondera la empresa de una escritura lograda “con un arte tan simple -con esa difícil facilidad que es tormento y cruz del escritor” (Leguizamón 1961: 130). La apelación a la paradójica “difícil facilidad” no resulta vacua como modo de recuperar el reconocimiento del valor literario en tanto elevada elaboración formal, porque remite al principio estético de la economía de recursos, de la sobriedad, para lograr el efecto estético. Autorepresentándose como la antípoda del efectismo, mediante la asociación de la sencillez y naturalidad con la dificultad de la construcción formal, la estética de la posición nativista de la nueva generación intenta disociar la accesibilidad, su potencial de popularidad, de la vulgaridad del gusto de las mayorías. Las mayorías podrán acceder a ella aunque no sean capaces de justipreciar el valor de su verdadera elaboración formal, juicio reservado a la elite espiritual de los especialistas.

### **Bibliografía citada:**

Bourdieu, Pierre (1969): "Campo intelectual y proyecto creador" en *Problemas del estructuralismo*, (p. 135-182), siglo veintiuno editores s.a., México.

Bourdieu, Pierre (1997): *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona.

Chein, Diego J. (2007): *La invención literaria del folklore. Joaquín V. González y la otra modernidad*, Edición del autor, 2007, San Miguel de Tucumán.

Groussac, Paul (1897): “*Recuerdos de la tierra* por Martiniano Leguizamón”, en el “Boletín Bibliográfico” de *La Biblioteca*, Enero, Año II, Tomo III, Librería de Félix Lajoune, pp. 152-156, Buenos Aires.

Groussac, Paul (1920): “Rafael Obligado”, *Nosotros*, Abril, Año XIV, N°131, pp. 455-458, Buenos Aires.

Leguizamón, Martiniano (1961): *De cepa criolla*, Solar/Hachette, Buenos Aires.

Leguizamón, Martiniano (2005): *Páginas argentinas*, Simurg, Buenos Aires.

Martín-Barbero, Jesús (1991): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

Oyuela, Calixto (1920) [1906]: “Rafael Obligado”, *Nosotros*, Abril, Año XIV, N°131, pp. 525-540, Buenos Aires.

Prieto, Adolfo (1988): *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Sudamericana, Buenos Aires.

Quesada, Ernesto (1902): *El “criollismo” en la literatura argentina*, Coni Hnos., Buenos Aires.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**