

***Lugones, la hora del cuchillo  
(entre los dientes)***

MARTÍN IGNACIO PÉREZ CALARCO

“¿Cómo se podría encontrar una huella sin dejar estampada la propia?”  
Eduardo Grüner, *El ensayo, un género culpable*

Existe un expediente judicial iniciado en la localidad de Monsalvo, provincia de Buenos Aires, el día 8 de junio de 1866. Constan allí una serie de declaraciones en torno a un episodio de violencia ocurrido el día anterior. Un grupo de hombres recala en la casa de un tal Pablo Vera tras una yerra en lo del vecino Monje. El dueño de casa decide acostarse por el estado de ebriedad en que se encuentra y el resto del grupo, entre ellos su hermano, se queda en la cocina. Policarpo Vera propone seguir bebiendo. Hay uno que decide no tomar más y algo se tensa en el ambiente. Todo termina con dos heridas de cuchillo debajo de las costillas de Policarpo Vera y con dos de los hombres persiguiendo al cuchillero. Un grupo de gauchos ebrios que una vez más se juegan el “honor” y la vida en una provocación y una respuesta. Cada declarante da su versión y en mayor o menor medida, refieren los hechos de modo semejante. Un detalle los iguala: ninguno firma su declaración, todos requieren que uno de los testigos del acto jurídico firme por ellos; no es un gesto de disconformidad, no firman porque no saben.

Esos gauchos registrados por la letra judicial estaban a años luz del que Leopoldo Lugones (1874-1938) crearía y daría a conocer en sus conferencias del teatro Odeón, en 1913, y en *El Payador*, en 1916.<sup>1</sup> En la distancia entre su evocación y un registro del pasado hecho en la inmediatez del acontecer de los sucesos, intentaremos otorgar su justa magnitud a la operación cultural de Lugones respecto del *Martín Fierro* (1872), de José Hernández (1834-1886). Esa creación de Lugones, sin embargo, no es pura invención literaria sino una distorsión ejecutada sobre otra distorsión anterior y

---

<sup>1</sup> Leopoldo Lugones, *El payador*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991. Todas las citas corresponden a esta edición y serán indicadas en el texto.

poética. Nada tendría de singular el expediente citado sin el dato de que su cuchillero se llama Melitón Fierro, si no leyéramos que tras múltiples traslados acaba condenado a servir a la patria en un fortín del Azul, si no atendiéramos a que una de las notas añadidas al expediente inicial, firmada por un tal Álvaro Barros, corrige el nombre de Melitón por el de Martín o si no fuera que el propio José Zoilo Miguens, a quien José Hernández destinara la carta que precede a su poema desde la primera edición, firma una de las notificaciones. Un documento legal, un poema y un texto crítico abocado a la canonización de aquel poema constituyen una serie que permite dismantelar ciertos mecanismos de circulación de los objetos que conforman un núcleo canónico de nuestra cultura.

La operación de Lugones en torno al *Martín Fierro* tiene un objetivo preciso en medio del heterogéneo magma cultural que arribaba a Buenos Aires ante los ojos alarmados del futuro suicida. Lugones buscaba una “verdad” que trascendiera los límites de la literatura y se proyectara como la metafísica de la Nación.

Los tres años que separan las conferencias del teatro Odeón, a las que asistió el mismísimo presidente Roque Sáenz Peña, de su compilación en libro son los tres años que se necesitaban (y esto Lugones lo señala y celebra desde el “Prólogo”) para que la publicación coincidiera con el primer centenario de la independencia nacional. Sin embargo, no lo guía sólo la coincidencia en el calendario del orgullo patrio; Lugones intuye una bisagra histórica: el año 1916 es también el de la primera elección presidencial bajo la ley que instauró el “voto universal”. A caballo entre lo que Ángel Rama denominó la “ciudad escrituraria” y la “ciudad modernizada”<sup>2</sup> o, en términos de Halperín Donghi, en pleno pasaje de la “República posible” a la “República

---

<sup>2</sup> Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998.

verdadera”,<sup>3</sup> la década de 1910 deja a Lugones en la incómoda posición de los que perciben como inminente la pérdida de su lugar de privilegio e influencia. A contracorriente de la tendencia política que comenzaba a tomar el país, Lugones se apropia de un texto marcado por el éxito popular y habilita de ese modo su incorporación a la alta cultura. Para esta operación, Lugones escoge el género ensayístico y lejos de postular la cultura como una esfera intocada por los hábitos plebeyos, parece entenderla como un terreno en pugna y a sus propias acciones como una *praxis*. Decide que el género ensayístico le provee la “estructura” necesaria para plasmar su programa, confía en una eficacia mayor del ensayo en contraposición con la poesía, la narrativa e incluso las “historias”.<sup>4</sup> El ensayo le ofrece una mayor libertad, no se aboca a la persecución de la belleza, acorta la distancia entre el “autor” y el “enunciador” y se puede inscribir en el presente de manera directa, como lo demuestran los textos en que se entablan las polémicas.

Lugones realiza entonces su recorte cultural y planea una digna genealogía que remonta al gaucho al “linaje de Hércules” para trazar la línea divisoria entre los que pertenecen y los que no. Aquel gaucho analfabeto que no podía siquiera firmar, aquel que no podía franquear el perímetro de “la ciudad letrada” (tan parecido al inmigrante), se convertirá en insigne portador de la esencia argentina a cambio de no retornar como “sombra terrible” sino como valeroso protagonista de la epopeya nacional.

El principio rector de la “canonización culta” del *Martín Fierro* es tomar el texto de Hernández y salvaguardarlo de su previa “canonización popular”. Para 1916, la obra de Hernández constituye un fenómeno editorial sin precedentes en la literatura argentina

---

<sup>3</sup> Tulio Halperín Donghi, “Estudio preliminar” en *Vida y muerte de la República verdadera (1910-1930)*, Buenos Aires, Ariel, 2000.

<sup>4</sup> Nos referimos aquí a dos tipologías textuales bien diferentes como la *Historia de Sarmiento* (1911) de Lugones, y la *Historia de la Literatura argentina* (1917-1922) de Ricardo Rojas. La primera se inscribe en la tradición biográfica sobre hombres eminentes a cargo de letrados notables; la segunda inaugura en Argentina la institucionalización de trabajos destinados a sistematizar el saber literario en un marco académico que sobrepasa al mero nombre del autor como garantía.

basado en la dimensión que adquirió para los estratos medios y bajos –sobre todo en el interior.<sup>5</sup> El trabajo de Lugones consiste en insertar ese objeto capaz de captar el imaginario del pueblo en un universo cultural prestigioso que permita a los “letrados”, a los descendientes de criollos, reconocerlo en el mapa de sus propias coordenadas culturales. Lugones construye el relato de la canonización mítica, remonta la historia hasta el principio mismo de Occidente para tejer una genealogía heroica del gaucho a través de los más de veinticinco siglos que lo separan de Homero. Ese gaucho que fuera la mano de obra de las “élites” para las necesidades materiales de la construcción de la Nación pasaba a ser su mismísima esencia condensada en un símbolo purificado bajo el nombre de Martín Fierro. Al mitificarlo, lo des-historiza y borra el conflicto fundacional que Sarmiento selló, para siempre, con su fórmula “civilización y barbarie”. En medio siglo, el gaucho excluido había pasado al centro de gravedad de la patria, claro que al precio de su casi extinción y siempre con un letrado firmando en su nombre.

### ***La Nación letrada***

Lugones no está solo en esta cruzada. Simultáneamente, Ricardo Rojas emprende, dentro del marco institucional de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, la escritura de su *Historia de la Literatura argentina* que se publicará en 1917 y cuyo gesto más arriesgado es despremiar el orden cronológico para así otorgar categoría fundacional a *Los gauchescos* por sobre *Los coloniales*.<sup>6</sup> Rojas también cuenta con un sustrato previo; en una nota al pie de la “Introducción” al primer tomo de *Los Gauchescos*, tras afirmar que el *Martín Fierro* es a la Nación argentina algo “muy

---

<sup>5</sup> Para 1886, año de la muerte de Hernández, el *Martín Fierro* contaba ya con 15 ediciones. Acaso el único fenómeno comparable fuera el que se dio en torno a *Juan Moreira* (1880) de Eduardo Gutiérrez (1851-1889), con el complemento de masividad que el teatro de los hermanos Podestá sumó al folletín luego compilado como novela.

<sup>6</sup> Ricardo Rojas, *Historia de la Literatura argentina, Los gauchescos, Tomo II*, Buenos Aires, Kraft, 1957. Todas las citas corresponden a esta edición y serán indicadas en el texto.

análogo” a lo que la *Chanson de Roland* y el *Cantar del Mío Cid* son a Francia y España, señala: “Este párrafo reproduce literalmente lo que dije en mi memoria universitaria de 1912, con la cual opté a la cátedra recién fundada de literatura argentina en la Facultad de filosofía y letras. Repetí ese mismo concepto en 1913, en el anfiteatro de la Facultad, al tomar posesión de dicha cátedra, en conferencia escuchada por un público numerosísimo” (p. 55). Al señalar las fechas, Rojas deja en claro que su propuesta anticipa en un año a la de Lugones y que también fue pronunciada ante “público numerosísimo”. A pesar de su ampulosa profesión de fe acerca de los contemporáneos —“Riesgoso patriotismo es el que niega la obra del presente y vuelve los ojos a las edades de oro de un pasado quimérico” (p. 64)—, la referencia al trabajo de Lugones apunta que sostiene, “con abundancia y brillo”, la misma hipótesis que Ernesto Quesada en 1902, a la vez que, en nota al pie de la p. 525, admite que una “ruidosa encuesta de la revista *Nosotros*” se hizo a raíz tanto de sus propias conferencias como de las del autor de *El Imperio jesuítico*.

Rojas no labrará un mero ensayo de autor sino que amplificará la tarea al nivel de una “Historia de la literatura” cuyo aliento de sistematizar una literatura nacional desborda la empresa de Lugones al tiempo que es respaldada por la materialidad de una cátedra universitaria. Rojas, como Lugones, se refiere a la reticencia generada por la idea propuesta (el subrayado es nuestro): “Dióse resonancia al asunto, y la revista *Nosotros*, considerando excesivo este juicio, inició una encuesta que será memorable en nuestra historia literaria. *La circular de esa inquisición, así como alguna de las numerosas respuestas, contuvo tantos errores respecto de mi posición en este asunto, que espero quedarán desvanecidos con la abundante exposición del presente volumen*” (p. 55). Lugones había escrito en *El payador* (el subrayado es nuestro): “*Aquel anticipo fragmentario, que según lo dije a tiempo, no comprendía sino trozos descriptivos,*

motivó, sin embargo, críticas de conjunto, adversas generalmente a la obra. He aquí la ocasión de ratificarlas con entereza o de corregirlas con lealtad (p. 2). Sendos fragmentos dejan al descubierto una batalla cultural que los convierte en aliados: tanto Rojas como Lugones imprimen sus ideas para establecer orden en el territorio en pugna de la cultura.

### ***El mundo es (un pañuelo) ancho y ajeno***

Lugones participa de un modelo de intelectual latinoamericano que, según Noé Jitrik, “se inicia convencido de que su palabra es decisiva para el destino político de su país y concluye sintiendo que ha sido manipulado por poderes que muy poco estiman el pensamiento y la palabra”;<sup>7</sup> compone una figura que Halperín Donghi caracteriza por la relación que pretende mantener con la verdad. En ese incipiente campo intelectual que comienza a deslindarse de la clase dirigente a partir de 1880, sus protagonistas asumen una función que los lleva a enarbolar la bandera de una pretendida verdad para guiar el destino simbólico de la Nación. En palabras de Halperín Donghi: “(...) [para los intelectuales] el compromiso con la verdad alude a su modo a la adscripción a una comunidad ideal que no conoce fronteras, y que ha tomado a su cargo redefinir el acervo de creencias colectivas de acuerdo con las cambiantes exigencias de la historia en curso (...).<sup>8</sup>

Curiosamente, en coordenadas lejanas y casi al mismo tiempo, Georg Lukács, proporciona una coartada teórica que respalda el trabajo de Lugones.<sup>9</sup> En una carta de 1910 destinada a Leo Popper, Lukács se refiere a una forma del ensayo como comentario o crítica de textos particulares. Si bien lo vincula con “su hermana la

---

<sup>7</sup> Noé Jitrik, “Estudio preliminar ‘Las Narraciones fantásticas de Lugones’”, en *Cuentos fatales. Las fuerzas extrañas*, Villa María, Eduvim, 1999, p 27.

<sup>8</sup> Halperín Donghi, *Vida y muerte*, p 56-7.

<sup>9</sup> Georg Lukács, “Sobre la esencia y la forma del ensayo (Carta a Leo Popper)” en *El alma y las formas y Teoría de la novela*, Barcelona, Grijalbo, 1970.

poesía” y reconoce que “es verdad que el ensayo aspira a la verdad”, con notorio entusiasmo, Lukács deslinda las formas de la verdad: “Piensa en la épica caballeresca de la Edad Media, en las tragedias griegas, en Giotto, y te darás cuenta de lo que quiero decir. No se trata aquí de la verdad corriente, de la verdad del naturalismo, a la que mejor sería llamar cotidianidad y trivialidad, sino de la verdad del mito, cuya fuerza mantiene en vida arcaicos cuentos y leyendas durante milenios. Los verdaderos poetas de los mitos buscaron simplemente el sentido verdadero de sus temas, cuya realidad pragmática no podían ni querían tocar. Consideraron esos mitos como jeroglíficos sagrados y misteriosos, y sintieron que su misión era leerlos” (p. 30).

A falta de una antigüedad remota, a falta de mitos que tejan los enlaces de una comunidad, Lugones se impone el trabajo de recorrer y construir una genealogía descomunal para el gaucho iletrado. Con denuedo, y de algún modo contra ellas, Lugones –en palabras de Eric Hobsbawm— “inventará una tradición” que proviene de la misma dirección que las masas inmigratorias que interpreta como amenaza.<sup>10</sup> Lugones tiene una concepción de la cultura que es intrínseca a la naturaleza; descubre, por ejemplo, una relación, en la música y la danza, entre el ritmo y los latidos del corazón o los arrullos de la madre. Esta aspiración integral da una idea de totalidad que propende a la comprensión cabal de lo humano y no a la mera especificidad literaria. Con este fundamento, apela a un complejo dispositivo de saberes atravesados por un marcado positivismo manifiesto en las ideas de raza, sub-raza, historia y evolución. Lugones instala en medio de su científicismo una disrupción poética que adopta la forma del mito. Se propone lo que enuncia Lukács: leer la verdad del mito; pero para eso debe también construirlo. El gaucho no sólo tendrá el “Linaje de Hércules” sino también del trovador y el rapsoda, no sólo será el héroe de la pampa sino su payador, su

---

<sup>10</sup> Eric Hobsbawm, “Introducción: la invención de la tradición” en *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002.

poeta. Como dialogando con Lukács, para quien “la poesía toma sus motivos de la vida (y del arte); para el ensayo el arte (y la vida) sirve como modelo”,<sup>11</sup> al sustrato histórico del gaucho que no puede firmar el expediente judicial, Lugones imprime y superpone la creación literaria de Hernández; de hecho, no opondrá la literatura y el mito a la historia sino a “la vida”. Así, el máximo exponente de su clase será un gaucho ficcional y simbólico llamado Martín Fierro que lleva en lo profundo de su verdad el ADN de la patria. Lugones capta una carencia y la suprime con la construcción oficial del mito anti-letrado; a la innumerable sucesión de símbolos pergeñada en el proceso fundacional de la Nación en torno a los héroes patricios del siglo XIX, Lugones añade un héroe de procedencia marginal, castigado durante la centuria anterior hasta su extinción y para eso lo ennoblece con la estirpe máxima que produjo Occidente.

Lugones salva con la verdad del mito la distancia entre el gaucho atestiguado por los archivos de la Nación y el gaucho literario. Su trabajo no apela sólo a una concepción tradicional del mito como sustrato de las literaturas nacionales, como fundamento oral, como creencia colectiva, como relato a-histórico y a-temporal, sino que opera de un modo acorde al que poco menos de medio siglo después describirá Roland Barthes para el mito contemporáneo, con la salvedad fundamental de que el artificio lugoniano opera hacia la *élite* y contra las masas.<sup>12</sup> De hecho, Lugones le arrebató el *Martín Fierro* al lector popular para “ascenderlo” a la alta cultura. El artefacto literario, ya modificado, pasa a circular sin restricciones y contra las reticencias vigentes hacia el género gauchesco.

La mitificación consolida un elemento presente en la primera producción de Hernández; para Lugones: “Martín Fierro es un campeón del derecho que le han

---

<sup>11</sup> Lukács, *El alma*, p. 28.

<sup>12</sup> Roland Barthes, *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1985.

arrebatado” (p. 116), pues el *Martín Fierro* no cuenta la historia de un héroe urbano en la campaña sino la vida heroica de la raza: por la libertad contra la adversidad y la injusticia. Al mismo tiempo, atiende la domesticación con que Hernández matizó al gaucho en “la vuelta”. Si bien es el ancestro a seguir, Lugones no propone que los argentinos volvamos a ser gauchos sino respetar su “lógico” desenlace de extinción, dada su inferioridad cultural, para superarlo desde las buenas costumbres de la civilización.

El gesto de Lugones participa de dos frentes, el de la consolidación de lo nacional y el del límite a la masa inmigratoria, los gauchos inmigrantes. De ahí su encono contra la democracia: “La democracia no es un fin, sino un medio transitorio de llegar a la libertad. Su utilidad consiste en que es un sistema absurdo ante el dogma de obediencia, fundamento de todo gobierno; y esto nos interesa esclarecerlo sin cesar, dadas las consecuencias que comporta” (p. 143). Lugones declara: “¡La política! He aquí el azote nacional. Todo lo que en el país representa atraso, miseria, iniquidad, proviene de ella o ella lo explota, salvando su responsabilidad con la falacia del sufragio” (p. 141). La síntesis paradójica de la operación lugoniana es la construcción de un gaucho ya históricamente inofensivo pero simbólicamente contundente como defensa contra los inmigrantes, con el detalle de que la fuerza mítica del nuevo relato se sostenía en una constelación cultural procedente del territorio físico y simbólico del que escapaban los que venían a poblar una Nación vacía y naciente.

Lo que Lugones no podía prever, era que, con el tiempo, su operación participaría del proceso de homogeneización cultural. En este sentido, resultan más que significativas las fechas que establecen Cattaruzza y Eujanian tanto para la incorporación definitiva del *Martín Fierro* a la escuela como para el inicio de la canonización estatal del poema y del gaucho. Según Martínez Gramuglia, estos autores “...ubican la entrada

del poema de Hernández en la escuela a comienzos de la década de 1930, en un proceso que preludia la aceptación estatal del carácter de símbolo de la nacionalidad que el gaucho ya poseía para varios sectores de la sociedad —proceso que incluye estatuas al gaucho y al propio Hernández, calles con su nombre, la institución del Día de la Tradición el 10 de noviembre (aniversario de su nacimiento), la declaración de feriado para ese día, etc.”<sup>13</sup> El proceso al que se refieren Cattaruzza y Eujanian “culminaría en la definitiva canonización estatal del *Martín Fierro*, y con él de la figura del gaucho, en un proceso iniciado a fines de esa década”.<sup>14</sup> La “década infame”, signada por el fraude electoral como medio para restringir la injerencia popular en las decisiones del país, es el marco en el que la propuesta cultural de Lugones se materializa como política de Estado.

Lo efectivo de esta operación parece hoy inobjetable; en palabras de Oscar Terán: “de allí en más la ecuación criollista figurará en el imaginario nacional como una de las que con mayor eficacia habrán intervenido en esta recurrente disputa por saber de veras qué es ser argentino...”.<sup>15</sup> La fijación del *Martín Fierro* en el centro de la cultura nacional, no obstante, está lejos de ser monolítica, detenta la “ambivalencia” constitutiva con que Homi Bhabha caracteriza la construcción narrativa de una Nación.<sup>16</sup> Tanto es así que se sostiene en la articulación de dos imaginarios poco menos que irreconciliables: sobre el afán positivista de Lugones se imprime la naturaleza no racional del mito. No es insensato pensar que, en parte, la cristalización del núcleo cultural gauchesco esgrimido por Lugones se funda en una ambivalencia primigenia

---

<sup>13</sup> Pablo Martínez Gramuglia, “El libro nacional de los argentinos: Las primeras lecturas del Martín Fierro”, *Decimonónica. Revista de producción cultural hispánica decimonónica*, IV, 2 (2007), p. 72. <http://www.decimononica.org/> A. Cattaruzza y A. Eujanian, “Del éxito popular a la canonización estatal del Martín Fierro: tradiciones en pugna (1870-1940)”, *Prismas*, 6 (2002), pp. 97-120.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Oscar Terán, “*El payador* de Lugones o ‘la mente que mueve las moles’”, *Punto de Vista*, 47 (Dic. 1993), p. 46.

<sup>16</sup> Homi Bhabha, “Introducción. Narrar la nación”, *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Buenos Aires, Siglo XX, 2010.

sintetizada en el carácter paradójico de capturar, desde el perímetro de la ciudad letrada que diseñó la Nación, la inasible esencia del ser nacional en algo que el mismo proyecto de Nación había dejado del lado de afuera. Lo que se instaura desde 1916 es un núcleo cultural cuya naturaleza dual nos permite volver una y otra vez a evocar, con renovados sentidos e intereses, un texto que parece permitir que se extraiga de él una clave en la lectura y construcción del flujo permanente de la historia y la cultura argentina.

Después de Lugones, las apelaciones al *Martín Fierro* se multiplican y diseminan: de la revista de vanguardia literaria *Martín Fierro*, a mediados de los '20, al grupo Cine Liberación, en los '70, con el *film Los hijos de Fierro*; el siglo XX está atravesado por retornos al *Martín Fierro*, tanto de orden estético como político. *El payador* es la primera escena de esa batalla. En ella, hacia el primer centenario de la independencia nacional, Lugones sale al escenario de la cultura, con el cuchillo entre los dientes, a enfrentar a las multitudes.

Buenos Aires, 1983. Profesor en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata y Becario Doctoral de Conicet, ha publicado, entre otros, artículos sobre *Martín Fierro*, Fabián Casas, Martín Rejtman y Bioy Casares.