

**ARGENTINOS DE PROFESIÓN.
EL DEBATE NATIVISTA EN TORNO A LA POESÍA GAUCHESCA**

Diego J. Chein

CONICET / Universidad Nacional de Tucumán

Resumen

Antes de su definitiva canonización hacia el centenario de la independencia argentina, la poesía gauchesca es revalorizada por la segunda camada de escritores nativistas que comienzan a publicar desde mediados de la década de 1890. En debate con la primera camada nativista, estos nuevos escritores argentinos en vías de profesionalización, encabezados por Martiniano Leguizamón, exaltan la poesía gauchesca como estrategia para legitimar su negociación con las expresiones de los nuevos circuitos populares urbanos y, al mismo tiempo, trazar una frontera en relación con estas emergentes formas de cultura de masas.

Palabras clave: nativismo, Argentina, poesía gauchesca, Leguizamón.

Abstract

Before the definitive canonization of gauchesca poetry around Argentina's 100th anniversary in 1910, the second generation of nativist writers, who began publishing in the mid-1890s, had already initiated the revaluation of this genre. In contrast to the first generation of nativist writers, these new Argentine authors, led by Martiniano Leguizamón, exalted gauchesca poetry as a strategy to legitimize their negotiations with urban and popular cultural expressions and, at the same time, to draw a line before these emerging forms of Argentine mass cultural production.

Keywords: nativist literature, Argentina, gauchesca poetry, Leguizamón.

Fundando un origen para la nación y para su literatura, la crítica literaria argentina se inaugura a sí misma cuando hacia el centenario de la revolución de mayo canoniza a la poesía gauchesca. Desde entonces, un largo proceso en la crítica literaria nacional ha sido capaz de revelar las claves de la articulación sociocultural de este mito de

los orígenes explorando la nueva alianza que hacia 1910 se establece entre un estado oligárquico en crisis y unos escritores en vías de profesionalización (ver Dalmaroni; Terán). Es posible ahora profundizar este camino de reconstrucción histórica advirtiendo que esta fundación de los orígenes nacionales se anticipa a la generación del centenario. La posición nativista para una literatura regional-nacional, con la que se articulan escritores como Ricardo Rojas o Leopoldo Lugones a comienzos del siglo XX, hunde sus raíces en las dos últimas décadas del siglo XIX¹.

En la década de 1880, la posición nativista impulsada por Joaquín V. González y Rafael Obligado emerge en el seno de un proceso sociocultural en marcha de redefinición, hacia fuera y hacia dentro, de las fronteras de la actividad literaria, promoviendo la apertura de una vía de negociación con los sectores populares urbanos que progresivamente ganan visibilidad en la esfera pública. Pero no será sino hasta mediados de la década siguiente, en el momento en que una nueva camada de escritores en vías de profesionalización se suma a las filas del nativismo, cuando tiene lugar el primer planteo de rescate de la poesía gauchesca como tradición fundacional de la literatura argentina. Antes de que la inmigración representara un escollo crucial para la hegemonía del estado oligárquico, antes de que se generalizara la apuesta letrada que la constituye como la amenazante alteridad de un materialismo vacío y cosmopolita, otras variables explican el polémico gesto de rescate de la poesía gauchesca. Con fines analíticos, proponemos deslindar tres órdenes de factores, plenamente articulados en la realidad, para dar cuenta de esta primera construcción de la poesía gauchesca como origen fundacional de la literatura argentina: la necesidad de legitimar concesiones a los gustos literarios populares por parte de los escritores de la nueva camada nativista en vías de profesionalización; la confrontación de estos escritores con la nueva posición literaria que comienza a articularse con la irrupción del modernismo en las letras nacionales; la

¹ Focalizando la obra de Rojas y Lugones, hemos desarrollado un análisis propio del papel del nativismo en la alianza entre escritores y estado que se articula hacia el centenario en “Escritores y estado en el Centenario: apogeo y dispersión de la literatura nativista argentina” y en “La *cultura nacional* como espacio emergente de articulación entre el estado y las letras en la Argentina del Centenario” (este último, en prensa para la revista *Kipus*).

sobredeterminación que sobre un campo literario dependiente ejercen las autoridades externas de la literatura europea, aunque nunca de un modo mecánico y reflejo, sino mediadas por las problemáticas y las dinámicas de la actividad literaria local.

Para dar cuenta de esta inflexión en la posición fundada por González y Obligado, concentraremos nuestra mirada en la trayectoria del escritor que llegará a convertirse en el representante más consecuente y ortodoxo de la nueva camada nativista, el entrerriano Martiniano Leguizamón. Junto con Leguizamón, descendiente de una familia de rancio origen provinciano, otros escritores, ajenos a la oligarquía, también se articularán desde 1895 con la posición nativista, como Roberto J. Payró y José S. Álvarez (Fray Mocho). El hecho de que estos escritores hayan podido acceder con éxito al incipiente campo literario finisecular constituye por sí mismo un indicio de un proceso de transformación de la articulación social del escritor. La posibilidad, e incluso la necesidad, de explorar la transformación general de toda una posición literaria concentrando la mirada en la trayectoria de un autor se justifica en función de una concepción de las posiciones del campo literario que intenta salvar las limitaciones estructuralistas del productivo modelo teórico de Pierre Bourdieu (ver “Campo intelectual y proyecto creador” y *Las reglas del arte*). Si bien las relaciones de oposición juegan un papel significativo en la definición de las posiciones, en la medida que el proceso de autonomización de la actividad tiende a definirla en el marco especializado de la confrontación entre pares, no concebimos a las mismas como entidades sistémicas capaces de funcionar como bloques homogéneos. Las proximidades y distancias que configuran una red de solidaridades y enfrentamientos entre escritores motivados por obtener un capital simbólico se inscriben en un proceso general y compartido de transformación de las condiciones históricas y culturales de inserción social del escritor que arrojan *límites* y *presiones* concurrentes (Williams), capaces de suscitar una gama de diferentes respuestas.

El origen de los orígenes

Entre la publicación de *La tradición nacional* y la aparición de *Mis montañas*, la apuesta del riojano Joaquín V. González, en diálogo

constante con la intervención del poeta Rafael Obligado, abre el espacio de definición de un programa nativista para la literatura nacional que apuesta a la regionalización². Con la ofrenda literaria dedicada a las montañas de su pago natal, en la que la retórica abre paso a formas más “ligeras” ensayadas en la escritura periodística y a algunos tópicos del novedoso criollismo popular, González inaugura la serie literaria que proyectaba en *La tradición nacional*. Allí augura un núcleo canónico para una auténtica literatura argentina compuesta por un conjunto de obras que capaces de expresar la esencia del espíritu nacional contenido en la naturaleza, la historia y el folklore de cada una de las regiones del país. La eficacia de este programa puede apreciarse en el hecho de que en el curso de los treinta años posteriores a su formulación, numerosos autores han intentado, aunque con éxito desigual, sumar un aporte literario a esta serie: Obligado, Leguizamón, Payró, Fray Mocho, Rojas, Lugones, Eduardo Talero, etc.

El discurso de este nativismo inicial introduce por primera vez en la literatura argentina los principios románticos y herderianos de la nacionalidad, postulando un origen fundacional en la naturaleza y la cultura popular campesina, de un modo que nunca había alcanzado a hacerlo la generación romántica, más preocupada por los objetivos del progreso y la civilización. Este primer giro criollista en la literatura culta argentina se explica por la confluencia de múltiples factores: la percepción temprana de la necesidad de negociar con la perspectiva de los nuevos sectores urbanos que alcanzan cada vez mayor visibilidad en la esfera pública y que han encontrado en las expresiones del nuevo circuito criollista popular un dispositivo de autorreconocimiento; el replanteo de la función de la literatura ante el inicio de un proceso de modernización y especialización de la burocracia de estado y de disciplinas letradas como la historiografía; los enfrentamientos políticos del momento, etc. Cuando apenas la literatura iniciaba su proceso de especialización y autonomización, la posición articulada por González contiene simultáneamente con

² En Chein (*La invención literaria del folklore*) hemos desplegado y argumentado la reconstrucción minuciosa del proceso de emergencia de la posición nativista para una literatura regional-nacional que en esta sección resumimos brevemente.

dos frentes: la historiografía de Bartolomé Mitre y la novela naturalista. El enfrentamiento con Mitre se desarrolla a la vez en dos planos: el plano letrado de recuperación de un sentido integral de la literatura abandonado por una historiografía en vías de especialización que rompe con la antigua unidad de la letra, y el plano político de contienda contra el centralismo de la oligarquía pampeana. En contra de las aspiraciones presidenciales de Mitre, González, varias veces ministro de su contrincante político Julio Argentino Roca, acompaña en el plano simbólico con su programa literario regionalizante la iniciativa presidencial de otorgar participación a las oligarquías provinciales en la hegemonía del estado nacional. La concepción de una nación signada por el impulso civilizatorio del puerto en la capital, enfrentando las fuerzas del atraso acantonadas en las provincias, propia de la generación romántica y la historiografía mitrista, es reemplazada por una noción de la argentinidad entendida como una esencia espiritual contenida en la naturaleza y las costumbres populares de cada una de las regiones rurales del interior.

Paradójicamente, los más exitosos discursos letrados de las identidades regionales y provinciales se gestan en la capital. Transcurrirán varias décadas para que los principios del nativismo se trasladen a los incipientes campos intelectuales de las provincias, y para entonces serán catalogados bajo los rótulos marginalizantes del “regionalismo”. Para el riojano González, como para los otros nativistas que se articularán más adelante a la posición en Buenos Aires, el discurso que contrapone el espíritu nacional conservado en las provincias con el progreso materialista y el cosmopolitismo vacío de la ciudad-puerto representa también una estrategia tendiente a hacer valer su origen provinciano como un capital simbólico, como un valor específico para la producción de una verdadera tradición literaria argentina de la que carecerían los “porteños”. De este modo, la posibilidad de hacerse un nombre en la capital nacional también contribuirá a crear este discurso de los orígenes con el cual los provincianos arribados a Buenos Aires continuarán por largos años inventando la tradición.

Pero, además de legitimar la participación de las oligarquías provinciales en el estado nacional y la autorización de los escritores de provincia como eximios representantes de una auténtica literatura argentina, el dispositivo nativista construye una perspectiva ideoló-

gica de la nacionalidad tendiente a alcanzar un nuevo equilibrio para la hegemonía oligárquica a partir de la negociación con las presiones democratizadoras de los nuevos sectores populares urbanos. Como han mostrado Adolfo Prieto y desarrollado otros investigadores como Horacio Legrás, los tópicos del criollismo se constituyen en el núcleo de identificación y reconocimiento de estos nuevos sectores populares nativos e inmigrantes que apuntalan la extendida masividad del folletín y el circo criollos. Desde la década de 1880, el folletín original y la versión dramática del *Juan Moreira* inauguran un paradigma criollista que eleva a la figura del gaucho justiciero perseguido por la autoridad como matriz de representación de las experiencias de subalternidad de este contingente popular. La temprana aparición del personaje del Cocoliche en el circo criollo, esa representación paródica del inmigrante que busca asimilarse a la figura del gaucho, amplía las coordenadas de un criollismo popular inclusivo y heterogéneo que incorpora las huellas y los signos de una variada muestra de nuevos sujetos sociales. En un periodo en que la noción de lo “criollo” llega a asimilarse casi por completo a un sentido amplio de lo popular, este circuito literario masivo incorpora junto con la representación del gaucho elementos tanto de la experiencia del contingente inmigratorio como de la emergente cultura del tango. La negociación con este criollismo popular constituye la respuesta de la posición culta del nativismo a la necesidad de hacer frente a las presiones democratizadoras de estos sectores en el seno de la hegemonía oligárquica.

La literatura como profesión

Aunque comparte con González y Obligado un origen oligárquico, Leguizamón participa, con otros noveles nativistas como José S. Álvarez y Roberto J. Payró y muchos jóvenes escritores vinculados con posiciones literarias diferentes, de las contingencias de una trayectoria de profesionalización promovidas por una acelerada expansión del mercado de lectores. Así recuerda, años más tarde, los encuentros en la redacción del diario *La razón*:

En aquella mesa larga, cubierta de recortes de diarios tijereteados, de anotaciones y apuntes para el suelto o el artículo de fondo, entre una crónica par-

lamentaria, la noticia policial o las cotizaciones de la bolsa, las notas de arte tenían un lugar preferente. Allí cinceló Diego Fernández Espiro los sonoros endecasílabos de su primer soneto, despertando la emulación en Leopoldo Díaz que vertió al castellano la hermosa escena del balcón *A morte de don João* de Guerra de Junqueiro, mientras el espíritu intenso de Fray Mocho ensayaba la descripción de las selvas ribereñas del sud de Entre Ríos, completada más tarde en su sabrosa *Tierra de matreros*, y Roberto J. Payró encontró las bizarrías de la pluma que iba a firmar *El casamiento de Laucha* y *Sobre las ruinas*. Allí tracé yo también mi primer boceto de costumbres campesinas (Leguizamón, *Páginas argentinas* 205-206).

Descendiendo de las alturas olímpicas en las que solían representar la escena de la escritura González, Obligado y sus contemporáneos, la redacción periodística aparece aquí como el lugar en que se conjugan el laboreo diario y la producción literaria y en el que se tejen nuevas formas de solidaridad específicamente intelectuales que atraviesan las aristocráticas vallas del origen de clase (Losada).

A diferencia de González y Obligado, la nueva camada de nativistas se inserta de lleno en los espacios de producción y circulación de la escritura por entonces más próximos al consumo popular: el periodismo y el teatro. Al requisito de negociación con los circuitos populares promovido por intereses ideológicos para inculcar una identidad nacional consensuada y funcional en relación con la hegemonía oligárquica, se suma ahora la necesidad de hacerlo para alcanzar un público lector más amplio y así poder sustentar una trayectoria profesional en el ámbito de las letras.

La aspiración de alcanzar un estatus profesional como escritores, compartida con los jóvenes autores de la época más allá de la posición nativista, suscita en muchos casos una percepción negativa en relación con autores como Rafael Obligado, de quien Ernesto Quesada dirá que sentía haber “nacido para soñar y amar lo bello” (Quesada, “Rafael Obligado” 413) y confiaba en que “la fortuna paterna le ponía a cubierto de la necesidad de luchar por el diario ganapán” (*ibid.*). En 1920, luego de la muerte del poeta, Oscar Tiberio, un escritor de la nueva generación a la que pertenece también Leguizamón, recordará:

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 515).

En el primer nativismo, en los escritos de Obligado y, acabadamente, en los de González, se opera una construcción del sujeto autorial de esta posición a partir de una dualidad que reúne la posibilidad de una relación íntima y directa con el sustrato espiritual de la nación conservado en las zonas rurales de provincia y una elevada formación forjada en la capital a partir del legado de las más excelsa cultura occidental. Leguizamón recurre en *Recuerdos de la tierra* al tópico de un viaje de retorno (de la capital a la provincia, de la ciudad al campo, de la edad adulta a la infancia, del presente al pasado) como estrategia de representación de esta dualidad constitutiva del sujeto de la escritura nativista, tal como lo habían hecho González y Obligado (Chein, *La invención literaria del folklore*). Al igual que González, ese “hijo de la región montañosa que ha bajado a la llanura” (Leguizamón, *De cepa criolla* 149), también Leguizamón planteará una y otra vez como fuente de su literatura el retorno a “las indelebles simpatías que avivan las memorias de la infancia, en que me fue dado admirar de cerca al hombre en su selva” (*id.* 30). Como adelantábamos, esta construcción del sujeto de la escritura nativista será utilizada como estrategia para hacer valer el origen provinciano como un capital simbólico que los habilitaría para la producción de una auténtica literatura nacional de un modo que estaría vedado a los “porteños” (Chein, *La invención literaria del folklore*).

Leguizamón recurre a estas representaciones tanto para generar una imagen de sí mismo como para apuntalar la de otros escritores que se suman a las filas de la literatura nativista, como cuando celebra un premio literario otorgado a “un joven hasta entonces desconocido que surgía desde la penumbra provinciana” (*De cepa criolla* 88-89). Pero en su discurso, estas representaciones paradigmáticas del escritor nativista se cruzan con otras nuevas que son promovidas por las condiciones de profesionalización³.

³ Roberto J. Payró profesó en su trayectoria un profuso y articulado discurso acerca de la ética del escritor profesional que ya ha sido ampliamente analizado por numerosos autores, como Jorge B. Rivera en *El escritor y la industria cultural*.

Este es el caso, por ejemplo, de la semblanza que elabora sobre Fray Mocho cuando le rinde un homenaje póstumo. De su coprovinciano dice que “abandonó la aldea natal en busca de nuevos horizontes, y pisó las calles de Buenos Aires, pobre y desconocido, y donde llegó a ser lo que era, a valer lo que valía” (Leguizamón, *De cepa criolla* 92). La representación del escritor provinciano que se abre camino en la capital se contamina ahora con significaciones propias del discurso del sacrificio y la ética del escritor profesional:

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 (*De cepa criolla* 91).

La representación del abnegado oficio diario de periodista como lucha por garantizar el sustento económico y ganar un espacio para su escritura, sin otras armas que la laboriosa dedicación y el talento, se completa con la desoladora imagen de una “obra dispersa en seis años de ruda labor en las páginas de *Caras y Caretas*” (*De cepa criolla* 93) que sólo podrá ser justipreciada adecuadamente “el día en que se reúnan en libro las más selectas páginas del talentoso escritor” (*ibid.* 94).

Así recuerda también a “el Viejo Calisto”, Alcides de María, director de la pionera revista criollista uruguaya *El fogón*: “A costa de indecibles fatigas el poeta enfermo ganó su pan cotidiano” (*De cepa criolla* 157), comprometido con la publicación de una revista que “allí como aquí, no produce –salvo contados casos– sino escasos rendimientos, lo necesario apenas para vivir como un condenado aferrado por la más absorbente de las tareas” (*ibid.* 158).

En el discurso de Leguizamón, esta ética del escritor profesional muchas veces se asocia con tópicos característicos de la construcción del artista como bohemio. La simpatía en relación con este estereotipo del artista se manifiesta más allá del círculo de sus camaradas nativistas. Esta misma simpatía le despierta Antonino Lambertí, “este hombre que jamás tomó en serio las cosas de la vida y el arte, siendo, sin embargo, un temperamento lírico por excelencia” (Leguizamón, *Páginas argentinas* 215), el pintor español Antonio del Nido que arribó “a Buenos Aires, pobre y humilde como son casi

siempre los artistas de valer” (*De cepa criolla* 101), o incluso el “decadentista” Martín Goycochea Menéndez, “un tipo inconfundible de escritor bohemio por las ideas y por la catadura” (*De cepa criolla* 119).

Aunque también es visible en las inflexiones de la nueva narrativa, es en la gestación de un teatro nativista donde puede apreciarse con mayor nitidez la profundización de la negociación con el circuito criollo popular que impulsa esta nueva camada de escritores nativistas movidos por las necesidades de una trayectoria de profesionalización de la actividad literaria.

La aparición del teatro nativista

La creación de un teatro nacional es ya en la década de 1890 una antigua preocupación de la élite ilustrada que no logra producir una obra capaz de disputar el éxito y la popularidad local de los dramas extranjeros. Cuando a mediados de la década de 1880 estalla el rotundo éxito de *Juan Moreira* y la compañía circense de los Podestá inicia la popular sucesión de dramas criollos en el circo, la élite letrada reprueba estética y moralmente el nuevo fenómeno cultural, pero se alzan algunas voces para plantear la ironía de que en el desacreditado espacio del “picadero” circense se haya conseguido avanzar hacia la creación de un exitoso teatro nacional tan anhelado y esquivo.

No es casual que hayan sido los escritores de la segunda camada nativista, involucrados en un anhelado proceso de profesionalización, quienes hayan iniciado la producción literaria en este género tan próximo a las demandas del “gran público”. Cuando en 1896 se estrena en Buenos Aires *Calandria* de Martiniano Leguizamón, los elogios generalizados de la crítica tienden a saludar el valor fundacional de un teatro argentino alejado de las bajas éticas y estéticas del “moreirismo”. El nativismo se abre paso desde entonces en el género dramático en la capital argentina. Pero este comienzo del nativismo dramático argentino representado por *Calandria* no es sino la culminación de un proceso de transición que ha venido gestándose progresivamente al otro lado del río, en la ciudad de Montevideo. David Viñas (en Gutiérrez y Lafforgue) ha dado cuenta de la unidad de un mercado a fines del siglo XIX y comienzos del XX entre Buenos Aires y Montevideo en torno a la producción teatral, en el

seno del cual se produce un “desplazamiento de la gauchesca tardía hacia el nativismo” (XXIV). Osvaldo Pellettieri reconstruye en la historia teatral rioplatense el progresivo pasaje de una “convención gauchesca” propia de la puesta de *Juan Moreira* a una “convención nativista” que cristaliza con *Calandria* (Pellettieri 99-111).

Leguizamón mantiene en la última década del siglo XIX estrechos vínculos con escritores uruguayos y participa como colaborador de la pionera revista criollista *El fogón* de la ciudad de Montevideo. Esta revista, dirigida por Alcides de María (“Calisto”), constituyó el principal medio de publicidad de la “Sociedad Criolla”, fundada por el Dr. Elías Regules en 1894 en la carpa circense en la que la compañía de los Podestá representaba un drama criollo. El fluido vínculo entre la compañía teatral de los Podestá, que inauguraron el circo criollo con *Juan Moreira*, y este núcleo criollista letrado en Uruguay articula una formación cultural que jugará un papel clave en el proceso de emergencia del drama nativista.

José Podestá recuerda en sus memorias que, luego de la primera representación de *Juan Moreira* en Montevideo, Elías Regules se acercó entusiasmado a sugerir cambios para mejorar la puesta. Entre ellos, les recomendó la sustitución del “gato” por el “pericón” en la escena del baile y guió de cerca al elenco para que lo aprendieran. En 1890, Regules escribe la adaptación teatral de *Martín Fierro* para esta misma compañía. Pellettieri señala cómo en esta adaptación comienzan a ganar terreno los elementos cómicos y sentimentales, así como los que tienden a transformar al personaje del gaucho rebelde en un trabajador rural integrado, que culminarán luego en *Calandria*. El mismo año, lo cómico y lo sentimental se acentúan aún más en la puesta que los Podestá hacen de *Julián Giménez*, escrita por el uruguayo Abdón Arosteguy, quien declara haberla concebido a partir de la impresión del espectáculo de *Juan Moreira*, pero con la intención de eliminar la criminalidad del protagonista por considerar “perniciosa su representación para el vulgo” (citado en Pellettieri 127). En esta dirección, se suman luego a las puestas de los Podestá las obras *El entenaio* (1892) y *Los guachitos* (1894) de Elías Regules, *Juan soldao* (1893) de Orosmán Moratorio (el otro director de la revista *El fogón*) y *¡Cobarde!* y *Tribulaciones de un criollo* (1894) de Víctor Pérez Petit. Dubatti ha analizado en detalle el modo minucioso en que la orientación costumbrista de *Calandria* de Leguizamón opera

una inversión del modelo moreirista y neutraliza sus caracteres más virulentos para el orden social dominante. La exigencia por parte de Leguizamón de que la obra fuera representada ya no en el picadero del circo sino en un teatro culto de Buenos Aires constituye el último peldaño simbólico del pasaje del teatro criollo popular al drama nativista.

Desde entonces, los dramaturgos nativistas apelan al discurso del realismo y el naturalismo, en boga en el teatro europeo, tanto para autorizar los préstamos que incorporan del circo criollo como para manifestar una distancia fundamental en relación con este circuito popular. En efecto, la nueva camada nativista traba una alianza con los escritores naturalistas del campo local, revirtiendo el fuerte rechazo que González y Obligado manifestaban en relación con esta escuela, a la que identificaban con el estigma del cosmopolitismo vacío. Desde mediados de la década de 1890, la irrupción del modernismo tiende a redefinir las redes de confrontación y de solidaridad entre los escritores. Para la nueva camada nativista son los decadentistas quienes representan ahora el blanco central de las prédicas contra el cosmopolitismo literario.

Algunas reseñas críticas de la época sostienen respecto de *Calandria* que “el gaucho de Leguizamón es real y positivo, es el que cualquier observador encuentra en nuestras campañas lejanas” (en Leguizamón, *Calandria* 123) y celebra el haber “presentado sus gauchos, tan distintos de los convencionales que hasta hoy hemos visto calcados sobre el *Juan Moreira* del malogrado Eduardo Gutiérrez” (*ibid.*). El anónimo crítico sentencia que el personaje Calandria “no es el peleador de policía, ni el prototipo del criminal poetizado por la leyenda. Es el hombre de nuestros campos, sobrio y trabajador, cuyo único delito es consagrar sus ratos de ocio al buen humor, a la alegría y a la travesura picaresca, pero no maligna” (*ibid.*).

Pero la relación con el drama criollo popular es ambivalente y compleja. En nombre del realismo, se defiende la tendencia costumbrista de este emergente teatro nativista en contraposición con el “moreirismo” del folletín y el circo criollos, pero también en su nombre se rescata la novedad que la compañía de los Podestá ha introducido en la escena nacional. En la misma reseña crítica que hemos citado, el ataque al carácter convencional y legendario de los gauchos “a lo Moreira” se conjuga sin contradicción con el recono-

cimiento del “talento y la habilidad de los Podestá, los artistas inimitables en su género, de quienes dijo Novelli que habían alcanzado una perfección, en la copia de lo natural” (en Leguizamón, *Calandria* 123). Además de la cita de las apreciaciones del renombrado actor italiano Ermete Novelli, José Podestá recoge en sus memorias el registro de que los primeros elogios proporcionados por ciudadanos cultos a su *Juan Moreira* recayeron sobre el realismo escénico e interpretativo.

Al referirse a *Calandria*, la afirmación del uruguayo Pérez Petit acerca de que “el *drama criollo*, como género dramático, es el que mejor puede realizar la reforma del teatro, porque pugna el naturalismo” (en Leguizamón, *Calandria* 144) expresa cabalmente la nueva alianza que entre las posiciones del naturalismo y el nativismo se traba hacia mediados de la década de 1890. Pronto, a *Calandria* seguirán otras obras como *Sobre las ruinas* de Roberto J. Payró, sobre la cual Leguizamón apunta:

Y con este motivo la debatida cuestión del arte nacional a base de asuntos y costumbres argentinas, traída de improviso al tapete de la discusión, ha quedado planteada como un inquietante interrogatorio, para esos espíritus melindrosos que afanados por desvincular la producción naciente de lo que denominan desdeñosamente el sedimento gauchesco, han fracasado en la estéril tentativa de crear teatro nacional, copiando asuntos y sentimientos de países exóticos que no se avienen ni con nuestro modo de ser, ni de sentir, ni con el ambiente original, ni con los usos y costumbres que aquí imperan, ni con los artistas encargados de interpretarlos. [...] Es el caso de repetir la sentencia de Zola: ¡la verdad está en marcha, y nada la detendrá! (*De cepa criolla* 85).

Pero a pesar de toda la transformación que se opera desde *Juan Moreira* hasta *Calandria*, renombrados críticos como Paul Groussac aún recriminan la espuria proximidad de este emergente drama nativista con el circo criollo. Aunque González y Obligado no estuvieron exentos de recibir este tipo de críticas, la obra de los autores de la nueva camada nativista es un blanco más susceptible a la acusación de vulgaridad porque en ella es más profunda la incorporación de elementos extraídos del circuito criollista popular.

Una tradición nativista alternativa

El intercambio celebratorio con que González y Obligado exaltan mutuamente su producción literaria apela de un modo coincidente a la misma referencia canónica para establecer una tradición para la novel posición nativista (Chein, *La invención literaria del folklore*). En *La tradición nacional*, González esboza una cadena serial que funda un origen y establece una dirección en la constitución de un canon de la literatura nacional:

Santos Vega es la musa nacional que canta con los rumores de la naturaleza; Echeverría es el poeta clásico que recoge esa grandiosa poesía para elevarla y darle la forma de la cultura; Obligado es el heredero legítimo de esas riquezas deslumbrantes que iban desapareciendo de la memoria, arrastradas por los vientos tempestuosos del progreso (González, *La tradición nacional* 104).

En la carta de Rafael Obligado con la que González prologa *Mis montañas*, el poeta saluda amplia y entusiastamente al “Echeverría de los Andes” (en González, *Mis montañas* 49) que ha venido a Buenos Aires a adornar “con su flor-del-aire los cabellos de *La Cautiva*” (*ibid.*). Ambos remiten a la obra de Echeverría como el origen de la tradición de la posición nativista para una literatura regional-nacional, porque entienden que “Echeverría rompe la tradición extranjera para llevarla al punto de partida –a la naturaleza” (González, *Intermezzo* 83) y representa la “primera y rebotante expresión de nuestro genio nativo” (*ibid.* 45).

Mediante una operación precursora de las apuestas de la generación del centenario, aunque sin apartarse completamente de la construcción de González y Obligado, Leguizamón introduce un giro novedoso en la construcción de una tradición para el nativismo apostando a una fuerte revalorización de la poesía gauchesca⁴. No sólo antepone el valor de la poesía gauchesca “libre de toda extraña mixtura que los modestos payadores no presentían siquiera” (Leguizamón, *Páginas argentinas* 79) sobre el reconocido aporte de Echeve-

⁴ Incluso se adelanta a la canonización del *Martín Fierro*, “esa epopeya bárbara y punzante” (Leguizamón, *De cepa criolla* 49), al que califica como “el primer y único poema nacional surgido de esta tierra” (*Páginas argentinas* 198).

ría, sino que implícitamente desplaza el lugar de primer poema nacional que tanto González como el mismo Obligado pretendían conferirle a su “Santos Vega”.

Obligado no tarda en responderle. En ocasión de reseñar la publicación de *De cepa criolla*, le objeta:

tendría sin embargo alguna observación que hacer al criollismo preconizado por usted, en cuanto halla sus raíces en la literatura gauchesca, juzgando por consiguiente que se inicia con Hidalgo. Para mí, los gauchos no fueron en realidad criollos, sino mestizos de indígena y español. Esto está patente, no sólo en sus caracteres étnicos, sino también en su lenguaje donde abundan los neologismos americanos. [...] Así, creo que Hidalgo, creador del género gauchesco, nos alejó, más que nos acercó, del verdadero criollismo. En mi sentir, el iniciador de la poesía criolla, realmente argentina, fue Esteban Echeverría en *La Cautiva* (Obligado 64).

Unas líneas más adelante, vuelve sobre la cuestión del lenguaje cuando afirma que la gauchesca no puede ser modelo para el criollismo actual “porque, como usted mismo lo observa, el gaucho no existe ya, y su retardado lenguaje castellano ha quedado tres siglos atrás” (*ibid.* 64-65). En su respuesta, Leguizamón insiste en su posición y afirma que la poesía gauchesca, “a pesar de su forma tosca y su áspero lenguaje, pero con palpitaciones muy hondas del alma nativa, es, pues, el punto de arranque de la literatura argentina” (Leguizamón, *Páginas argentinas* 79). Las posiciones de ambos no pueden comprenderse cabalmente si no se toma en consideración la sobre-determinación que en ellas operan debates que se están produciendo al otro lado del Atlántico, en el campo literario español.

En numerosas ocasiones, Leguizamón apela a la autoridad del crítico español Menéndez y Pelayo para refrendar la originalidad sin parangón de la poesía gauchesca en la literatura hispanoamericana: “Verdadera piedra sillar de un nuevo género poético, de cuyo germen han brotado las obras más originales de la literatura sudamericana —como ha dicho el crítico Marcelino Menéndez y Pelayo—” (*De cepa criolla* 43).

Es significativo observar que la dinámica por la cual emerge esta apreciación de la poesía rioplatense en España no es del todo ajena a lo que ocurre contemporáneamente en la literatura hispanoamericana y argentina. Es un joven Miguel de Unamuno quien inicia el

proceso de valoración de la poesía gauchesca cuando en 1894 publica “El gaucho Martín Fierro. Poema popular gauchesco de D. José Hernández”⁵. Allí muestra un profundo entusiasmo por aquel texto que califica como “lo más fresco y aún hondamente poético que conozco de la América Española” (Unamuno 7). En este texto enarbola su proclama por un retorno a las fuentes populares para la literatura de su país, “aquí donde se nos cuelan tantos neogongoristas, culteranos, coloristas, decadentistas parnasianos, victorhuguistas y otras especies de estufa venidas de ultramar” (*ibid.* 7-8). El sentimiento antigalicista que Unamuno manifiesta en más de una oportunidad se dirige aquí contra el arribo del modernismo hispanoamericano al campo literario español. Este elogio de la poesía gauchesca luego es recogido y refrendado por Menéndez y Pelayo cuando elabora su *Historia de la poesía hispano-americana*.

La opinión autorizada de los españoles le sirve a Leguizamón en Argentina como otra estrategia de rechazo y confrontación con el modernismo, precisamente porque, en buena medida, se ha gestado con idéntico propósito.

La tendencia hacia la autonomización y especialización de la literatura, producto de las emergentes condiciones de profesionalización de las que el modernismo es a la vez medio y resultado, eleva a la originalidad como uno de los valores centrales de la producción literaria. Frente a las objeciones de los escritores y críticos afiliados al modernismo que atribuyen a los escritores nativistas cualidades de meros “coloristas” sin condiciones para la “imaginación”, Leguizamón invierte con esta cita de autoridad los términos de asignación del valor en disputa, recuperando la originalidad para aquellos que saben apreciar y canalizar el espíritu nacional expresado en los usos y costumbres populares rurales, en contraste con la inspiración en libros exóticos por parte de los “afrancesados”⁶. Pero Leguizamón

⁵ Debemos muchas de nuestras observaciones acerca de este texto de Unamuno al erudito análisis de Pagés Larraya.

⁶ En un artículo actualmente en preparación (“La difícil naturalidad del estilo. El nativismo y la modernización de la literatura argentina”), desarrollamos en profundidad un análisis de la transformación de las estrategias de defensa del nativismo que en esta segunda etapa promueve la tendencia de autonomización y especialización de la literatura. Además de las disputas en torno al valor de la originalidad, examinamos todo un conjunto de nuevas apuestas que manifiestan

cita siempre a Menéndez y Pelayo y no a Unamuno, porque hay una parte de la prédica de éste que no comparte y resulta contraproducente para sostener la radical originalidad que defiende. En efecto, el escritor español sostiene: “Debajo del calzón cribado, del poncho y del chiripá alienta el español más puro, porque es del primer desangre, la primera flor de la emigración, la espuma de la savia española que dejando casi exangüe la madre patria, se derramó en América” (Unamuno 15).

La afirmación de Obligado acerca de que el “retardado lenguaje castellano [del gaucho] ha quedado tres siglos atrás” parece recoger la observación promovida por Unamuno cuando encuentra en el habla gauchesca la supervivencia de una oralidad española raigal que sus compatriotas contemporáneos desprecian. El universalismo hispanista de Unamuno (que, en alguna medida, busca reestablecer nuevamente la dirección de la influencia que el modernismo ha invertido) no convence ni conviene al nativismo esgrimido por Leguizamón⁷.

Pero, además de la confrontación con el modernismo, ¿qué otras razones impulsan a Leguizamón a introducir una ruptura con la tradición que para el nativismo habían construido González y Obligado? Más allá de la discusión literal, es el lugar de lo popular en el nativismo lo que está aquí en debate. En la propuesta de Leguizamón, podría pensarse que el gaucho, de sólo objeto de la creación artística, se desplaza ahora ocupando cierto lugar como creador del arte nacional, a partir de la figura del payador. Pero los “gauchescos” no eran gauchos ni palladores, por lo que planteada en estos términos la discusión se revela como una cuestión que entraña mucho de pu-

un desplazamiento de las estrategias de defensa de la posición desde el terreno de los contenidos hacia lo que comienza a perfilarse como valor específico de lo literario, la elaboración reflexiva y novedosa de la forma.

⁷ En “Coplas de la tierra. ‘Petenera y vidalita’”, con motivo de reprobar enfáticamente la identificación que un miembro de la Real Academia Española ha hecho entre la vidala argentina y la petenera andaluza, desarrolla en extenso sus argumentos en contra del “concepto –muy generalizado pero que no es verdad comprobada–, de que la poesía y la música argentinas es la herencia dejada por los conquistadores, producto de la alegría burbujeante del andaluz mezclada a las recónditas tristezas de la Pampa, siendo el gaucho la encarnación que la perpetuó con su áspera vida de penurias en el desamparo del desierto” (Leguizamón, *Páginas argentinas* 242).

ra retórica⁸. De hecho, Leguizamón también celebra la desaparición del gaucho en algunas de sus páginas y Obligado (y González, más aún) asume la idea de que hay un arte valioso en los gauchos payadores en algunas de las suyas. Por lo tanto, lo que en verdad está en juego en esta confrontación no es tanto el reconocimiento del gaucho como sujeto del arte nacional (que, en definitiva, para ambos, tiene un lugar muy subsidiario respecto del letrado), sino la posibilidad de considerar valiosa la creación de los letrados que han producido una literatura popular. Como señalamos, en las emergentes condiciones de articulación del campo literario, la popularidad amenaza con volverse un estigma para los escritores en vías de profesionalización que la requieren para hacer de su actividad literaria un medio de vida.

En el texto sobre Bartolomé Hidalgo en el que Leguizamón desarrolla en extenso la defensa de la poesía gauchesca que Obligado impugna, aparecen algunas pistas acerca de lo que efectivamente está en juego en esta estrategia. Así esboza Leguizamón la imagen de Hidalgo:

Hidalgo era de condición muy humilde –según su propia confesión en un breve autógrafo familiar mencionado por Carranza–. Y aunque oriundo de Montevideo, es bien posible que pasara los primeros años de su juventud vagabundeando por las boscosas campiñas del litoral uruguayo de cuyo ambiente se saturó, como lo demuestra su profundo conocimiento de las ideas y sentimientos del hirsuto y bravío habitante de aquella región, en que palpitaban los rasgos étnicos del indómito charrúa y del empecinado matreiro (*De cepa criolla* 37).

La especulación con la que representa a Hidalgo en directo contacto con el ambiente rural, ajustando su imagen a los típicos patrones de construcción del sujeto autoral nativista, se conjuga con la

⁸ La gauchesca puede ser considerada dentro de la categoría de las literaturas heterogéneas que delineó Cornejo Polar para referirse inicialmente al indigenismo andino, en que los autores no eran indios ni quechuahablantes (ver Cornejo Polar, *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*). Tanto quienes la consideran una auténtica expresión gaucha como quienes la denuncian como mera mascarada culta de lo popular no hacen sino reducir la complejidad del fenómeno.

observación acerca de su origen humilde. Luego completa esta semblanza agregando:

alternaba las tareas de oficinista con los ensayos poéticos, los cuales le conquistaron mucha estimación entre la gente de letras, muriendo joven aún de una afección pulmonar, dejando su obra trunca y dispersa en publicaciones raras, aguardando la edición definitiva a que tiene tan legítimo derecho el progenitor de la poesía gauchesca en ambas márgenes del Plata (*De cepa criolla* 44).

La necesidad de alternar la producción literaria con el trabajo para el sustento y la obra definitiva malograda por la enfermedad temprana y la dispersión periodística contribuyen a dar cierre a la típica representación del sacrificado escritor profesional.

Leguizamón identifica a Hidalgo como “el poeta popular” capaz de llevar “hasta el alma tenebrosa y turbulenta de las muchedumbres el nuevo verbo” (*De cepa criolla* 34). Este “cantor de las muchedumbres campesinas” (*ibid.* 36), “cambiando la lira de cuerdas de bronce que le diera cierta notoriedad entre los escritores de la época, adopta la guitarra —el tiple, según sus propias palabras— para cantar a la patria bajo la forma del tosco romance popular, dando así nacimiento a un género nuevo: la poesía gauchesca” (*ibid.* 34). La adopción de la forma popular, lejos de representar una incapacidad para asumir las formas cultas, resulta una elección voluntaria guiada por un alto deber patriótico. Reconoce su verdadera originalidad, “su intención de romper con los moldes ajenos y ser enteramente personal” (*ibid.* 39), en rasgos de estilo como el hecho de matizar “su forma verbal con las pintorescas y agudas hablas de las masas campesinas, algunas de vigor y gracia profunda, como lo han reconocido cuantos han profundizado con amor la investigación de esta interesante cuestión del lenguaje gauchesco” (*ibid.* 39).

Nuevamente, se pone sobre relieve la cuestión del lenguaje gauchesco que aparecía en el centro del debate entre Obligado y Leguizamón. Como lo atestigua el extenso y encendido alegato de Ernesto Quesada (1902) a comienzos del nuevo siglo, la cuestión de qué formas pueden resultar admisibles para una auténtica y elevada literatura nacional se ha tornado especialmente conflictiva. Los nuevos escritores nativistas como Payró, Fray Mocho o Leguizamón han avanzado un paso más allá en la negociación con los gustos y expec-

tativas del público del folletín y el drama criollos al incorporar a la literatura el lenguaje de la gauchesca que había permanecido exterior a las obras de González y Leguizamón. En este sentido, la construcción de un origen de la tradición nativista en la poesía gauchesca, antes que en Echeverría, deviene una estrategia legitimadora de su mayor acercamiento al circuito criollista popular. Como señalábamos, al propósito político de captar ideológicamente a las nuevas masas urbanas, se suma ahora la necesidad profesional de conquistar un público lector.

Desde luego, en el teatro, la asimilación de rasgos propios del circuito dramático del circo criollo, del cual se desprende progresivamente el drama nativista inaugurado por *Calandria*, es mucho más vasta. No sólo se incorpora el lenguaje de la gauchesca, sino también numerosos aspectos de la trama y los personajes, y elementos escénicos como la música y las danzas criollas.

En el seno del nativismo, los límites de aquello que a partir de lo popular puede incorporarse legítimamente a la literatura culta son móviles y siempre están vinculados con conflictos cuya determinación muchas veces excede las fronteras del campo literario. Fray Mocho, por ejemplo, incorpora en los cuadros de costumbres que popularizó en *Caras y caretas* una amplia variedad de formas provenientes de las jergas urbanas contemporáneas. En referencia a este autor, afirma Leguizamón:

[Llegó a] imponer la revista al público que la buscaba como una necesidad imprescindible, por más que el lenguaje empleado no satisficiera a ciertos paladares exquisitos, enfrascados de elegancia, que no veían la finísima intención del escritor popular, pero que olvidados del estiramiento convencional, caían a la huella para solazarse con los graciosos idiotismos del lenguaje callejero que Fray Mocho explotó con tanto éxito en sus sabrosos cuadritos de costumbres bonaerenses (*De cepa criolla* 93).

En los albores del nuevo siglo, *El "criollismo" en la literatura argentina* de Ernesto Quesada, pone de manifiesto los enclaves del debate acerca de la introducción de diversos usos lingüísticos no estándar en la literatura nacional. En relación con la poesía gauchesca, el autor estima que hubiera resultado conveniente "que el uso del lenguaje gauchesco se hubiera limitado á lo indispensable, y que los cánones de la poética y de los buenos hablitas hubieran sido obser-

vados” (Quesada, *El “criollismo”* 42). Pero más allá de la recomendación de una adopción literaria limitada del lenguaje gauchesco, lo que más le preocupa en la actualidad es el hecho de que por esta vía criollista la literatura “se convertirá en un *pandemonium* de jergas” (*ibid.* 70). Advierte en la prosa nativista de Leguizamón y Fray Mocho los últimos destellos de la literatura “gauchesca”, que utiliza este lenguaje:

porque, en el periodismo destinado á las masas, es más fácil predicar o criticar empleando aquel lenguaje que no el correctamente literario; antes, como la mayoría de los lectores pertenecía a la clase gaucha genuina, el lenguaje gauchesco era indispensable para que los periódicos penetraran hasta las pulperías; hoy, las clases populares están en plena racha de simili-gauchismo y estos neocriollos –verdaderas *caras de chinche* en ayunas, como dice el paisano– gustan remedar ese dialecto y que los tomen por gauchos, de modo que su vanidad se siente halagada al ver que se escribe para ellos en aquella jerga... (Quesada, *El “criollismo”* 109).

Su preocupación más acuciante apunta al uso literario, no “del habla rural genuina, que aún se conserva, allá por los confines de la pampa”, sino del “hablar italo-criollo, ó sea la jerigonza cocoliche” (*El “criollismo”* 52-53), el “dialecto más antiliterario imaginable”, o, peor aún, de la mezcla entre “el cocoliche y el orillero, como estilo típico de clases sociales determinadas” (*ibid.* 60) y de la incorporación del “vocabulario lunfardo, ó sea de la gente de mal vivir” (*ibid.* 61). Por ello, se pregunta:

¿Puede sensatamente pretenderse que esas corrupciones del idioma de las clases iletradas, constituyen lo característico de nuestro país y sean la nota criolla de nuestro modo de pensar, hasta el extremo de que deban cultivarse como distintivo nacional de nuestra literatura? (*El “criollismo”* 71).

Las formas inaceptables del lenguaje, junto con los significados y los valores propios de la perspectiva de nuevos sectores populares urbanos, efectivamente hallan expresión literaria en los nuevos circuitos “criollistas” de difusión masiva de Buenos Aires. La celebrada finalidad ideológica que persigue la construcción de un discurso de la identidad nacional capaz de producir un nuevo consenso con quienes presionan sobre la hegemonía oligárquica involucra al mismo tiempo el riesgo de transigir u otorgar legitimidad letrada a las

perspectivas sociales de esta nueva cultura popular criollista. Por ello, la diatriba de Quesada se dispara finalmente, no por la profusión de literatura popular que incorpora toda esta variedad de jergas, sino por la última publicación “criollista” de un culto autor argentino en España. Lo que centralmente preocupa a Quesada es la proximidad que ciertas formas literarias pretendidamente cultas están manteniendo con el circuito popular. Esta proximidad derivada de la profundización de la negociación con el “gran público”, estimulada por la situación de profesionalización de la nueva camada de escritores nativistas, provocará un tendal de reacciones afines a la de Quesada, a las que estos autores tendrán que responder.

La estrategia de apelación a la vieja poesía gauchesca como tradición del nativismo tiende a borrar la efectiva relación que se establece con el vituperado criollismo popular del presente. Aunque las necesidades de una carrera profesional y los propósitos de cooptación ideológica promueven la negociación con el nuevo circuito popular en aquellos escritores nativistas de la nueva camada que saben “que el gusto del público es otro y exige al autor concesiones que a veces lo alejan de la creación sentida y amada” (Leguizamón, *Páginas argentinas* 121), el rescate de la gauchesca permite tender un puente que escamotea “los trabucazos y las agachadas moreirescas” (Leguizamón, *De cepa criolla* 127) en la construcción de un origen. Nuevamente, el discurso que el realismo y el naturalismo europeo han lanzado contra el romanticismo resulta eficaz para establecer distancia con la representación popular de los gauchos “embellecidos y acicalados con ese lamentable disfraz de los paisanos de pacotilla que cruzan arrastrando espuelas de latón en las mascaradas carnavalescas” (Leguizamón, *De cepa criolla* 131), y trazar una línea de continuidad con “Hidalgo, Ascasubi, Del Campo y Hernández” en los que “la emoción ante la naturaleza, el afán de verismo para fijar con relieve perdurable los rasgos de nuestros campesinos, es ideal y bandera común [...], y es precisamente la parte más meritoria de su obra, la digna de imitación y alabanza” (*ibid.* 131-132). Una y otra vez, Leguizamón reprueba “a los que sin preparación ni sentimiento artístico pretenden hacer arte nacional manoseando la ya esquilhada figura del pobre gaucho” (*ibid.* 132), a los “escritores que se imaginan hacer obra criolla con sólo imitar la jerga gauchesca, sin preocuparse de ponerle substancia adentro” (*ibid.* 52), al “escritor adve-

nedizo que pretendía sentar plaza de criollizante, sin apercibirse de que no basta adular el idioma para escribir con médula criolla...” (*ibid.* 159). Al depositar en Bartolomé Hidalgo o José Hernández la imagen del escritor que valientemente rompe con los moldes literarios europeos, “no para convertirse en el improvisador dicharachero que entretiene al auditorio con las agachadas pintorescas del decir gauchesco, sino para ser el cantor más representativo de su casta” (*ibid.* 37), Leguizamón habla de sí mismo y de los modos en que la nueva camada nativista negocia con los circuitos populares del criollismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Bourdieu, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador”. En *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor, 2002. 9-50.
- . *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Chein, Diego. “Escritores y Estado en el Centenario: apogeo y dispersión de la literatura nativista argentina”. *Revista Chilena de Literatura* 77 (2010): 51-72.
- . “Pueblo-Nación, Pueblo-Clase, Pueblo-Masa. Sentidos de lo ‘popular’ en la articulación sociocultural de la literatura nativista argentina”. *Espéculo. Revista de estudios literarios* 40 (2009): páginas sin numerar. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/nativarg.html>
- . *La invención literaria del folklore*. Tucumán: Edición del autor, 2007.
- Dalmaroni, Miguel. *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.
- Dubatti, Jorge A. “Martiniiano Leguizamón y la escritura de *Calandria* (1896)”. *Revista de Literaturas Modernas* 24 (1991): 13-45.
- Cornejo Polar, Antonio. *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982.
- González, Joaquín V. *Intermezzo. Dos décadas de recuerdos literarios*. Buenos Aires: W.M. Jackson, sin fecha.
- . *La tradición nacional*. Buenos Aires: La Facultad, 1930.
- . *Mis montañas*. Buenos Aires: Atlántida, 1971.
- Groussac, Paul. “Recuerdos de la tierra por Martiniano Leguizamón”. *La Biblioteca* tomo III (Enero de 1897): 152-156.
- Gutiérrez, Eduardo, y Jorge Lafforgue. *Teatro rioplatense (1886-1930)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986.
- Legrás, Horacio. “Palimpsesto, cultura popular y modernidad política en el *Juan Moreira* teatral”. *Latin American Theatre Review* 2, 36 (2003): 21-39.
- Leguizamón, Martiniano. *De cepa criolla*. Buenos Aires: Solar/Hachette, 1961.

- . *Calandria*. Buenos Aires: Solar/Hachette, 1961.
- . *Páginas argentinas*. Buenos Aires: Simurg, 2005.
- . *Recuerdos de la tierra*. Buenos Aires: Ediciones Mar Océano, 1957.
- Losada, Leandro. “La alta sociedad, el mundo de la cultura y la modernización en la Buenos Aires del cambio del siglo XIX al XX”. *Anuario de Estudios Americanos* 2, 63 (2006): 171-193.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1991.
- Obligado, Rafael. *Prosas*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1976.
- Pagés Larraya, Antonio. “Unamuno y la valoración crítica del ‘Martín Fierro’”. *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*. Eugenio de Bustos Tovar, director. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1971. Vol. 2, 355-372.
- Pellettieri, Osvaldo, director. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Volumen 2. La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2002.
- Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Quesada, Ernesto. “Rafael Obligado. El poeta – El hombre”. *Nosotros* 131 (1920): 412-447.
- . *El “criollismo” en la literatura argentina*. Buenos Aires: Coni Hnos., 1902.
- Rivera, Jorge B. *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires: Atuel, 1998.
- Terán, Oscar. “El fin de siglo argentino: democracia y nación”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519 (1993): 41-50.
- Tiberio, Oscar. “Rafael Obligado”. *Nosotros* 131 (1920): 514-517.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 1977.