

# CUADERNO

DEL CENTRO DE ESTUDIOS  
LITERARIOS RIOPLATENSES

1  
1963



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA





# CENTRO DE ESTUDIOS LITERARIOS RIOPLATENSES

## CONSEJO ASESOR

*En la Argentina:* José A. Oría, Rafael Alberto Arrieta, Narciso Pousa, Carlos Heras, Alberto Palcos, Alfredo González Garaño, Victoria Ocampo, Eduardo Mallea, Carlos A. Erro, Jorge Luis Borges, Carmen Gándara, Raúl E. Dumm, Juan S. Valmaggia, Manuel Mujica Láinez, Augusto B. Cortazar, Alfredo de la Guardia, Blás González, Héctor Basaldúa, Ramón T. García, Leonidas de Vedia.

## DIRECCIÓN

Arminda D'Onofrio

## SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Augusto F. Vaso

## AYUDANTE TÉCNICO DE DIRECCIÓN

Blanca Dumm

---

*La correspondencia debe dirigirse a: ARMINDA D'ONOFRIO, calle  
45 N° 896, La Plata, Argentina.*

# CUADERNO

DEL CENTRO DE ESTUDIOS  
LITERARIOS RIOPLATENSES

1  
1963



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA



# SUMARIO

*La Dirección:* PROPÓSITO

*Pág. 11*

*Arminda D'Onofrio:* PRIMERAS  
GENERACIONES LITERARIAS  
ARGENTINAS

*Pág. 13*

*Narciso Pousa:* LA LITERATURA  
ARGENTINA Y EL DESIERTO

*Pág. 21*

*Rómulo D'Onofrio:* EL VERDADERO  
EDITOR DE LA LIRA ARGENTINA

*Pág. 27*

*Carlos Albarracín Sarmiento:* APUNTES  
PARA UN ANÁLISIS DE  
EL MATADERO

*Pág. 45*

*Miguel V. Olivera Giménez:* EL LÉXICO  
COLOQUIAL EN  
LAS DE BARRANCO

*Pág. 55*

*Amelia Aguado:* APROXIMACIÓN A  
UN GUAPO DEL 900,  
DE SAMUEL EICHELBAUM

*Pág. 85*

*Arminda D'Onofrio:* PERIODISMO  
DE CAMPAÑA

*Pág. 107*

*Augusto F. Vaso:* "HAY QUE SABER  
BUSCAR EN EL PASADO Y SABER  
ENCONTRAR LO QUE SE BUSCA"

*Pág. 111*

## ESTE CUADERNO

ha sido puesto bajo la advocación del eminente profesor JOSÉ A. ORIA, con motivo de su retiro de la docencia universitaria, a la que se dedicara en espíritu y diera su sabiduría y lo mejor de sí mismo.





HÉCTOR BASALDÚA, miembro de nuestro Consejo Asesor, respondió con la bonhomía que lo caracteriza y mueve al mejor reconocimiento, el pedido de concretar plásticamente el emblema que simbolice el "quid" del quehacer en el *Centro de Estudios Literarios Rioplatenses*.

¿Rioplatinidad? Buenos Aires y Montevideo, orientales y argentinos, formaron siempre, en el orden espiritual una sola familia. Del flujo y reflujo del gran río "las frondosas ramas del árbol genealógico común se han confundido y siguen confundiéndose a través del tiempo, en el misterio que crea la vida".



## *La Dirección:* PROPOSITO

**E**L PROPÓSITO de este CUADERNO es, desde la investigación en publicaciones periódicas y revistas, preferentemente, esclarecer y difundir nuevos enfoques del acontecer literario que va del romanticismo al modernismo en el Plata.

Entre esos dos ismos transcurre el nacer y el hacerse país, esta tierra; y por feliz coincidencia en apretado abrazo con la hermana República Oriental del Uruguay. Ambos destinos paralelos geográfica e históricamente, también permanecen en estrecha unidad cultural y estética.

Nos obliga a delimitar nuestra tarea, la dispersión del material a estudiar, en más o menos cincuenta años de periodismo, realizado febrilmente por quienes —a pesar de la incomprensión con que hoy suele considerárselos— han creado lo que, en justicia, llamamos literatura rioplatense.

La iniciamos con las implicancias literarias que

*encontramos en los periódicos que aparecen en Buenos Aires, y, con los primeros pasos del periodismo de campaña. Además de la colaboración inestimable de consagrados intelectuales.*

*Nuestro tiempo asiste deslumbrado al fantástico progreso de la técnica. En lo que atañe al quehacer literario se cuenta con maravillosas máquinas electrónicas, que claro está, lo facilitan mucho. Pero, no siempre pueden reemplazar a la investigación, en su natural jerarquía de llegar a las fuentes prístinas, que lógicamente, no se reducen a dar mera información, sino que, generosamente, brindan la esencia misma, en nuestro caso, de una época difícil, de luchas cruentas, y, cuya reconstrucción constituye la auténtica platinidad literaria y periodística, tanto como humana.*

*De suerte que, cada CUADERNO intentará presentar a sus lectores un panorama original intenso y jerarquizado de la iniciación de lo nuestro, develando su propio camino.*

*Recién nacido el CUADERNO espera crecer, pero siempre nutrido de investigación clara y honesta.*

*Arminda D'Onofrio*: PRIMERAS  
GENERACIONES LITERARIAS  
ARGENTINAS

**E**L CENTRO de investigaciones literarias rioplatenses, fundado con el auspicio de la Presidencia de la Universidad Nacional de La Plata, tiene como finalidad primordial el estudio de las generaciones literarias argentinas y uruguayas, y que, coincidentemente, son las que dan nacimiento a ambas nacionalidades. En la tarea abarcamos el período que van del *romanticismo* al *modernismo*, y en cuya evolución Buenos Aires juega un papel preponderante.

Nuestra literatura cuenta ya con algo más de cien años y aunque joven en el concierto de la literatura universal, puede hablarse de ella y de sus auténticos valores. Posee sello propio y de acuerdo con el concepto tradicional, temas y formas que se adecúan perfectamente.

Aceptamos como válidas las palabras de Adolfo Mitre cuando afirma, “nuestros clásicos son los románticos”. Este hecho es absolutamente cierto, e inmediatamente nos plantea un problema de espacio y de tiempo.

Nuestra patria nace en plena eclosión romántica. Fuertemente románticas son todas las revoluciones hispano-americanas. Nacemos a la vida libre bajo ese mismo signo literario y con

el aporte de un escritor original y vigoroso. No es exagerado decir que Echeverría es el primer escritor argentino, además de un ideólogo de calidad excepcional. Entendemos que ninguno de los románticos franceses, ni de fuera de Francia, tuvo para su propio país, la importancia literaria, política y aún social, que para el desenvolvimiento de las ideas, representa Echeverría convertido desde 1837 en antorcha de la libertad en acción y teórico de la verdadera democracia.

De manera tal, que todo cuanto ocurre a esa generación de 1837, que es la que tiene el privilegio de ser la que estructura la nacionalidad argentina, aunque, es lógico reconocer, tiene como glorioso antecedente a los revolucionarios de 1810.

En 1851, Miguel Cané (padre), desde Florencia, donde está fechada su novela *ESTHER* dice: "La literatura argentina data de ayer, pues ella no fue nación, ni tuvo vida propia, ni hombres que se entregaran a la ciencia, ni al culto de la inteligencia humana, sino después de 1810". "Con la emancipación de la patria, vino la emancipación del pensamiento, y existen pocos himnos en la tierra que expresen el renacimiento de un pueblo con más altura, con más corazón y nobleza que el nuestro". "Después de López, Lafinur, Varela, Rojas y Luca, han venido *mis amigos*, Echeverría, Gutiérrez, Mármol, Domínguez y Mitre, jóvenes educados en la desgracia de la patria, viviendo en el destierro con el sudor de su frente, con más talento acaso, que diez mil de esos que en Francia e Inglaterra se pasean en calezas doradas, sólo porque nacieron en sociedades inteligentes y ricas". Y prosigue en su encendida arenga: "Yo haría leer, el *Peregrino* de Mármol, la *Cautiva* de Echeverría, las producciones de cualquiera de los nombrados, y preguntaría cómo hacen en mi país, ¿tienen muchos como éstos? Y hablo de las obras en verso, porque como prosadores hay otros nombres que no tienen rivales entre los que produjeron el movimiento emancipador. Tenemos

a Alberdi, Vicente López, Sarmiento, Gutiérrez: inimitable de estilo y de pureza; López (Vicente Fidel) sentencioso y erudito; Florencio Varela, que sucumbió bajo el puñal asesino de los enemigos de la civilización; Pico, gracioso y elegante, como la blanca cabellera que le adorna, y cien más que la mala suerte ha conducido a vegetar en nuestras soledades”.

Poco conocidas son estas palabras de Miguel Cané (padre), escritas en Europa casi al final de la tiranía de Rosas. Dejemos correr el tiempo; detengámonos en 1939 en el prólogo de la siempre actual *Historia de una pasión Argentina* de Mallea: “La historia de América es la historia del hombre ante la rebeldía del espacio. Y como espacio es naturaleza, lo que equivale a decir forma, la lucha es del hombre con la forma desencadenada, con la forma primitiva y pujante, *con lo increado*. Espiritual, material, políticamente, todo tiene ese hombre que crearlo, que reducirlo, que dejarlo construido por un acto de predominio y, como todo acto de predominio —sobre la materia—, y de creación. Su modo de conquista es el más terrible de todos. Su tradición es la de esfuerzos atroces y la de algunos triunfos sobre cuyo crédito no puede —como el hombre europeo— vivir” Y prosigue Mallea: “Tal situación priva a tal hombre de posibles argumentos falsos ante su obra. *La realidad que tiene ante sí es inédita*. Cada civilización nueva inventa su palanca y este hombre tiene que inventar su propio instrumento; por lo que su esfuerzo es doble ya que requiere a la vez intelecto y poder físico” He ahí un reconocimiento de lo titánico que ha sido la lucha de las generaciones que van de 1810 hasta 1880. Período histórico que abarca las guerras de la Independencia y el largo proceso de la organización nacional. Es esta última una época que exige a sus hombres cultos una activa participación en la vida política.

En 1954, cuando fuimos distinguidos por un premio de *Ascuá* sobre la generación del 37, dijimos: “Las generaciones

literarias coinciden con las generaciones políticas: son las mismas, sus individuos son los mismos; el estudio generacional de la época no ha sido completado todavía. A continuación de la del 37 es preciso caracterizar la tercera y la cuarta generaciones argentinas. Esto representaría un aporte de positivo valor para abordar el estudio de la llamada generación del 80. En cuanto a la aproximación extrínseca, el contenido de nuestra literatura está determinado por los ideales que organizan la nacionalidad. Los autores, urgidos por su actividad cívica, dejan dispersa en periódicos buena parte de su obra. En el decenio de Caseros a Pavón, son contados los libros que se dan a conocer. Pero las publicaciones periódicas son profusas y valiosas. "EN PUEBLOS QUE TAN DE PRISA MARCHAN —escribe Sarmiento— el 3 de mayo de 1856, justificando la ausencia de libros— LAS HOJAS SUELTAS DE LA PRENSA PERIÓDICA HACEN LAS VECES DE ENCICLOPEDIA, Y EN ESTAS COLUMNAS PUEDEN ENCONTRARSE FRAGMENTOS Y CUADROS QUE MAS TARDE DARÁN IDEA DEL MOVIMIENTO LITERARIO DE LA ÉPOCA".

Carlos Alberto Erro, que tiene dedicadas muchas horas de su enjundiosa labor a exaltar la preclara figura de Echeverría, señaló en una ocasión la necesidad de volver a examinar el mensaje legado por los escritores de la construcción nacional: "Estamos en un todo de acuerdo con este llamado de atención —argumenté en el ensayo mencionado—. Mas es indudable que la revaloración presenta serias dificultades, empezando por las informativas". Exponiendo a continuación: "Estos escritores del 37, dejaron casi sin excepción, la estela de su pensamiento, estampada en la hoja suelta de diarios y revistas de la época". "Si nos internamos por esa vía de conocimiento, *podemos reconstruir, aunque sea fragmentariamente*, en algunos casos, el pensamiento dominante de esa generación y, dentro de ella mis-

ma, de muchos de sus exponentes que han quedado hasta el presente, oscurecidos a veces, desconocidos en otras, por esa misma dificultad de la falta de información". Por ese motivo, es frecuente notar como figuras que han tenido una actuación ponderable en la política o en la cultura, y, frecuentemente en ambas a la vez, permanecen todavía entre brumas y esperan pacientes el juicio de la posteridad.

Tal sería el caso de Miguel Cané (padre), destacada figura literaria de su generación y esforzado propulsor de la cultura humanística en el Río de la Plata, junto a Andrés Lamas y a Juan Bautista Cúneo, jefe civil de la Legión Italiana en el Plata.

Los que desde hace más de veinte años seguimos la búsqueda laboriosa que señaló certeramente Sarmiento en 1856, podemos reconocer que su acierto aún es válido, por cuanto esa investigación no ha sido llevada a cabo. Esto mismo ocurre con la generación que sigue a la del 37, la tercera generación, "Somos la tercera generación argentina que se levanta". Sostienen los jóvenes que se incorporan a la vida ciudadana y a la actividad literaria después del triunfo de Caseros. Les espera una actuación preponderante cuando después de 1862, el Presidente Mitre, *jefe indiscutido de esta generación*, "tercera generación argentina que se levanta", aspira a completar su plan estructural de la república, capitalizando la ciudad de Buenos Aires. Es en esa instancia en que la coincidencia de ideales de la *tercera generación* se organiza en dos bandos: *nacionalistas*, junto a Mitre como José María y Ricardo Gutiérrez, Estanislao del Campo, y *autonomistas* alrededor de la figura de Adolfo Alsina, que goza de mayor predicamento en la masa del pueblo. En agosto de 1853, Héctor Florencio y Mariano Varela fundan *La Tribuna*, el diario más popular y de mayor difusión de la organización nacional. "Sus columnas", ofrecen "cuadros, frag-

mentos", para dar idea del movimiento literario, artístico, de esa época poco conocida de la *gran aldea*; y, además, el testimonio fehaciente de la influencia de la cultura italiana en la formación de la *Joven argentina*, dado que, Juan Bautista Cúneo, jefe civil de la *Legión Italiana* en el Río de la Plata, integra su redacción hasta 1860. Con la presencia de José Hernández —que actuaba en otro grupo político— y el autor de *Una excursión a los indios ranqueles*, la tercera generación argentina, alcanza un nivel literario de gran altura.

Con la revolución del 80, numerosos integrantes de la segunda y tercera generaciones, llegan al sacrificio de ceder Buenos Aires, como distrito federal, para restablecer la tan ansiada paz y unidad nacional definitiva. Pero, para entonces, comienza a actuar otra generación argentina, la cuarta. Figuras representativas de la misma: Eduardo Gutiérrez, Lucio V. López, no comparten el desprendimiento de Buenos Aires, su *porteñismo* y su ciego amor a su ciudad, les hace escribir, respectivamente: *La muerte de Buenos Aires* y *La Gran Aldea*.

Cuando esta generación literaria se incorpora a la llamada del 80, se ha creado alrededor de Nicolás Avellaneda, un clima favorable para que los hombres de letras, sean considerados como tales. Este testimonio lo trae Carlos Olivera, uno de los integrantes de la cuarta generación, ágil, sagaz periodista, además de un ensayista de profundos conocimientos.

En tanto esta generación se afianza, se perfilan en ella escritores como Miguel Cané (hijo), Rafael Obligado, los entrerrianos Martiniano Leguizamón, Francisco Soto y Calvo, José S. Alvarez y muchos otros, cuyas producciones son leídas con gran deleite por los jóvenes nacidos en torno de 1870. Es entonces que se esboza una reacción contra las formas literarias anteriores. Ya ha nacido en América el modernismo y Rubén Darío es recibido en 1893 con verdadero beneplácito en Buenos Aires.

El diario *La Nación*, los Mitre y Julio Piquet, le abren sus puertas. Consagrados-escritores desde *El Ateneo*, entablan diálogo con el recién llegado. En *La Nación* encuentra Darío, su hogar espiritual y las columnas de ese diario, anticipan los capítulos de los libros que lo consagrarán definitivamente. Lugones y Larreta, Rodó y Herrera y Reissig, son verdaderos epígonos del modernismo rioplatense; comienzan brillantemente su carrera literaria en torno al creador de *Prosas profanas* y de *Cantos de Vida y Esperanza*. Y Rubén Darío, aunque viene de la lejana centro América, siente el influjo de este río amplio y generosa y de la inmensidad de nuestra misteriosa pampa.

Rafael Alberto Arrieta, con la autoridad de su sapiencia y devoción por la historia de las letras argentinas e hispanoamericanas, ha señalado en fecha reciente, la necesidad de historiar el modernismo en la Argentina, mediante la investigación en diarios, revistas, archivos. Nos hacemos eco de la oportuna advertencia del ilustrado maestro; con ello se contribuirá al esclarecimiento de la importante producción literaria modernista y la divulgación de algunos escritores poco menos que ignorados.

---

ARMINDA D'ONOFRIO es profesora adjunta interina de Literatura Argentina I en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, y profesora de Redacción y Gramática en la Escuela de Periodismo de la misma Universidad.



## *Narciso Pousa: LA LITERATURA ARGENTINA Y EL DESIERTO*

**A**L INTENTAR comprender el sentido profundo de nuestra literatura, he llegado a pensar que un dato común que corre en la mayoría de las creaciones es esa atmósfera de frustración y fracaso. El tema predominante, la estructura a la que cede de mejor grado esta literatura, tiene el naufragio final como elemento distintivo. En busca de una explicación me he adentrado en los trabajos esclarecedores de E. Martínez Estrada, E. Mallea, C. Gándara, de H. A. Murena, de H. Agosti. En estos trabajos se adopta un nivel profundo de explicación que convenía al nivel de mi interrogante. De ahí extraje la necesidad de adoptar una hipótesis de trabajo, es decir una serie de afirmaciones a comprobar que me proporcionarían un esquema básico con el cual intentar una nueva aproximación al tema. Tal como yo lo veo, este esquema de trabajo no se opone a los citados anteriormente, sino más bien los incluye y los requiere. A la exposición de eso que he llamado hipótesis de trabajo he dedicado este breve resumen. Demás está decir que lo considero como discutible, es decir en un estadio previo a toda afirmación definitiva.

El esquema que me parece lícito formular es el siguiente:

Hay que partir de un hecho determinante del ser nacional, lo intransferible. Ese hecho tiene un primer aspecto geográfico y se llama la pampa. Geográficamente nada caracteriza más al país, nada más propio de nuestro cuerpo físico que este inmenso territorio, cuyo sentido económico y político coincidentemente le dan un preeminente papel. Esto no implica decir que el país es la pampa, sino, que el ser del país resulta de su manera de implantarse en y con respecto a la pampa. Es a través de su enfoque del paisaje pampeano como el país encontró su fisonomía. Sarmiento con genial intuición, ya cifró en la pampa el enigma del futuro país. La economía se asentó sobre esa región y toda la clave de sus desarrollos posteriores al descubrimiento, están en el progresivo afianzamiento en esa región. No es menos cierto, sin embargo, que paradójicamente este territorio comienza por ser llamado "el desierto". La pampa, sin duda, es una de las regiones más feraces del planeta. Posiblemente haya un estado de conciencia frustrada en el origen de esa denominación, pero más bien la podremos entender como significando que en esa pavorosa extensión había un vacío de vida humana civilizada. Algo así como si dijéramos "el espíritu no habita allí". Pero lo que más preocupa es el desaprovechamiento económico de ese inmenso territorio. La llamada conquista del desierto fue haciéndose lentamente a lo largo del siglo XIX y en forma fulminante hacia fines de la centuria. Es en ese acto en el que pienso que se cifra una de las claves sepultadas de nuestro ser nacional, una de las claves de donde emerge en gran parte el sentido de nuestro "cantar solitario, como el del ave solitaria que tiene una pena que la desvela". Podemos decir que la conquista del desierto fue la primer y decisiva gran empresa de la nación recién constituida. Es la gran empresa porque consiste en adentrarse en su territorio, tomar su propia estatura, habilitarlo para que sirviera de sustentación al desarrollo del

gran país que soñaron y construyeron a partir de ahí. Haciendo una analogía psicoanalítica (sin pretender ir demasiado más allá de una mera metáfora), diríamos que es de esos hechos primitivos puestos en la infancia, que se fijan y encadenan una serie de consecuencias. Es la piedra de toque que en su enigmática consistencia nos permite recuperar la clave para entender tanto al gaucho Martín Fierro como a los Enemigos del Alma, o el alucionado juego que inerva al mundo de Borges.

Las preguntas que surgen aquí serían ¿qué suerte de violentas presiones modelaron la vida en esa región? ¿a qué violencia fue sometido el hombre que encarnará al Martín Fierro? ¿Qué sentido tiene esa abnegada conquista? ¿Qué sentido tiene la economía posterior y su juego de intereses? ¿Se colonizó la región, o meramente se la explotó? ¿Siguió siendo la región ese desierto en el cual el espíritu no habita? Muchas son las preguntas que se pueden hacer a este hecho, mucho es lo que guarda escondido en su modesta vida la campaña y su intención de florecer en una voz. La generación que actuó a finales del siglo pasado cumplió su tarea de colonizar el inmenso territorio, y en hacerlo la base de todo el desarrollo posterior. Pero es la generación posterior la que inexplicablemente fracasa en su intento de poblar ese desierto espiritualmente. Es lo que lleva en la primera mitad de este siglo a las comprobaciones desilusionadas de E. Martínez Estrada. Parecería que hubiera un desierto muchas veces denunciado que aun está ahí y continúa siendo el abismo al que se asoma el alma de la nación repetidamente.

Que la literatura argentina refleja este hecho, es una afirmación fácilmente comprobable. Recorriendo sus grandes nombres desde Hernández a Mallea y Borges, veremos una constante variación del tema en que ese hecho pasa a primer plano o es rechazado hasta un segundo plano pero es evidente su pre-

sencia y su influjo. El tema del desierto espiritual tan lúcida-mente expresado en "todo verdor perecerá", en la inolvidable soledad de la mujer en medio del viento inalterable y agresión de todas las fuerzas negativas, pero que también trasparece en la poesía de Molinari, en las vastedades melancólicas del sur "que es un largo destino", o el trasfondo de la gran inutilidad del todo (el destino sudamericano) de Borges. Las vicisitudes que el proceso ha tenido en la literatura que intermedia entre esos dos extremos, es una de las proyecciones hacia las que apunta este esquema de trabajo. Pero en tal caso, resulta así posible entender una ordenación de la literatura argentina que apunta hacia un proceso universal.

Una de las necesidades imperiosas para nuestra mediación sobre la literatura argentina es la de reinstalarla dentro del plexo de motivaciones universales. Puesto que está lejos de ser un compartimiento estanco. Un prurito de nacionalismo entendido en forma precaria, ha estado dificultando este entronque necesario para observar cómo se juega en el gran todo estas creaciones nacionales. Y digo reinstalar porque nuestra literatura ha sido estudiada monográficamente, sobre perspectivas cortas, o se la analizado a través de las influencias de donde ha tomado un carácter epigonal que no dice su realidad. La literatura argentina tiene lo que llamaríamos un fondo intransferible de autenticidad que le da consistencia, el cual, aunque a veces ha sido mal interpretado equívocamente con la dimensión folklórica, guarda la autenticidad actual del ser argentino.

En tal sentido nuestro esquema se aviene a implantarse en el corazón de una interpretación metafísica de la literatura del siglo xx. Dicha interpretación se centra en el hecho denunciado por Nietzsche en el siglo xix: el nihilismo de la cultura contemporánea. Si la vida espiritual de la humanidad contemporánea presenta ese síntoma, la atención que se le dispense

para aislarlo, determinarlo y definirlo será poca. Así lo entendió el pensamiento contemporáneo ya se trate éste de Kiekegaard, Marx, Nietzsche, o Sartre, Ortega y Gasset, E. Junger o Heidegger.

Este hecho ambiguo, detectado en la vida cultural, se lo puede simbolizar como la erosión del desierto, que desgastando con usura los fundamentos espirituales, va despertando el sentimiento de inminencia de... nada. Todos los aspectos negativos, toda esa corrosión que padece la vida desde los personajes fuliginosos de Dostoyewsky, o los enigmáticos de Tolstoy, hasta los autómatas de Robbe Grillet advertimos una ola expansiva de ese aniquilamiento que el arte denuncia, o refleja con toda claridad, tal como dice Junger en su trabajo *Uber die Linie*, "La nada se apodera de la obra de arte con una terrible energía. El sentido del arte no puede ser el de ignorar el mundo en que vivimos: es decir que éste no tendrá nada de serenidad". Para comprenderlo diremos que, de una manera alegórica, el artista como Jacob lucha en la sombra contra lo desconocido que lo sobrepasa y lo corroe. Pero el sentido del arte será siempre afirmativo, no importa a cuáles abismos se vea arrastrado.

En ese horizonte universal, en que el desierto es combatido, y en lo posible reducido, este esquema de la literatura argentina intentaría bucear para buscar su sentido más hondo, su mensaje perenne, y también decisivo, puesto que en muchos de los casos nos encontraremos a la vanguardia de la lucha por la construcción contra el vacío.

---

NARCISO POUSA es profesor de *Introducción a la Filosofía* y profesor adjunto de *Filosofía Contemporánea* en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.



*Rómulo D'Onofrio:* EL VERDADERO  
EDITOR DE LA LIRA ARGENTINA

**E**N EL TRANSCURSO de mis investigaciones en la historia de la medicina nacional, quisieron las circunstancias que al estudiar los antecedentes biográficos del doctor Francisco de Paula Almeyra, me encontrara con un hecho que pertenece más a la historia de la literatura argentina que a mi quehacer habitual.

Me refiero a la participación que tuvo aquel médico en la publicación de nuestra primera antología poética titulada *La Lira Argentina*. Mis búsquedas en archivos y bibliotecas me han permitido reunir la substancia de una versión del asunto que disiente en algunos detalles, de todas las publicadas hasta por reputados catedráticos de la materia y que fuera objeto de un anterior trabajo mío, aparecido hace doce años<sup>1</sup>.

Al hacérsele al doctor José A. Oría, con motivo de su retiro de la docencia, merecidos homenajes, hemos resuelto con toda modestia, dedicarle este ensayo a quien por ser maestro de mis hermanas Arminda y Lilia, entendemos lo merece como nadie.

El doctor Francisco de Paula Almeyra terminó sus estudios de medicina a fines de 1819 y revalidó su título ante el Protomedicato a principios de 1820. El deseo de perfeccionar sus

conocimientos profesionales le impulsó algún tiempo después a realizar un viaje a Europa y lo hizo acompañado por su condiscípulo el doctor Miguel Rivera.

La medicina francesa era considerada en ese momento como la más famosa del mundo, por lo que Almeyra se dirigió primeramente a París; la falta de datos nos impide determinar exactamente la fecha de su llegada; creemos que esta última se produjo en 1823.

Una vez instalado en la capital francesa, inició allí una vida intensa de trabajo y estudio, concurriendo a sus hospitales y asistiendo a los cursos dictados por los más famosos maestros parisienses. Al cabo de cierto tiempo de estar entregado con el mayor entusiasmo a la noble tarea de enriquecer sus conocimientos con los últimos adelantos de la ciencia y del arte de curar, se produjo en 1824 un hecho que le obligó a salir precipitadamente del territorio francés, desterrado por el gobierno; tal cosa ocurrió a raíz de haber hecho imprimir ese mismo año en París *La Lira Argentina*, la famosa antología poética nacional integrada por composiciones de carácter patriótico, en las que se exalta la libertad conquistada no hacía mucho tiempo por el pueblo argentino.

En 1824 reinaron en Francia dos monarcas: Luis XVIII, que murió el 16 de setiembre, y su hermano Carlos X, que le sucedió ese mismo día y fue derrocado en 1830. Una carta del doctor Almeyra a su padre, escrita en París y fechada el 4 de setiembre de 1824<sup>2</sup>, nos permite establecer que su destierro de Francia se produjo pocos días antes de que muriese Luis XVIII.

Este rey perteneció a la familia Borbón; era un nieto de Luis XV y un hermano menor del infortunado Luis XVI. Fue como Carlos X, un rey reaccionario, despótico, y tanto él como los funcionarios más importantes de su gobierno, no podían menos de mirar con la mayor prevención a un joven natural

de una república alzada abiertamente contra la autoridad de su pariente Fernando VII. Aún sin mediar esta circunstancia, bastaba para justificar ante sus ojos aquella actitud el hecho de sustentar Almeyra ideas liberales y democráticas, como lo acreditaba su condición de miembro de la logia Lautaro y aparecer, además en París, dirigiendo la impresión de una obra constituida por poesías en las que se cantaban loas a la rebelión de un pueblo oprimido y se glorificaban los triunfos obtenidos por nuestro país.

La carta del doctor Almeyra a su padre, a que terminamos de referirnos, no sólo nos permite saber quién era el rey que gobernaba a Francia en el momento de ser desterrado, sino que establece además los nombres del ministro de policía y del prefecto de la misma, que intervinieron principalmente en dicha resolución punitiva. Al comenzar la carta, Almeyra le dice al autor de sus días que: “Mañana —o sea el 5 de setiembre—, a las cinco y media de la mañana partimos para Italia, habiendo concluído aquí todas nuestras tareas; y al fin de nuestro feliz arribo, vino a sucedernos un accidente imprevisto por la obra ó *Lira Argentina*: y es que el 12 de Agosto —prosigue diciendo—, habiendo nuestro corresponsal llevado a la aduana los cajones para hacerlos pasar a Bordeaux, se le detiene diciendo que hacía cuatro meses que se había dado la orden a todas las aduanas de Francia, por *Mr. Franchet*, Ministro de Policía, para detener esta obra. Ella ha sido detenida hasta ahora por falta de formalidad en el impresor, que no ha puesto su nombre en la obra. Ayer ha sido éste llamado al tribunal de justicia, y ha dicho que, como toda la edición iba a Buenos Ayres, porque no desmereciese llevando un nombre extranjero, no lo ha puesto. Nosotros fuimos también llamados, pero al gabinete del prefecto de policía para hablar con el conde *Pins*, quien nos leyó una orden de *Mr. Franchet* de dejar la Francia en términos de 24 horas.

Habiendo preguntado cual era la razon que motivaba una órden tan violenta, entonces nos leyó dos informes pasados á él por *Mr. Franchet: que por ser solo los atuores (sic) de una obra escandalosa en que se trataba inicualmente, y se achaba por tierra las coronas, y principalmente la de Fernando, y la religion.* Este buen hombre *Pins* blasfemó del modo mas desenfrenado, diciendonos que eramos unos herejes, unos pervertidos, y que solo un gobierno como el nuestro podía permitirlo. Viendo entonces que este hombre no entendía razones, le dije que creia que eramos llamados solo para intimarnos la orden de salir de Francia, y que él no estaba autorizado para insultarnos, ni á nosotros ni á *nuestro gobierno*, que él podia decirme todo lo que quisiese, pero seria prevalido del lugar que ocupaba; entonces esta fiera, que creia asustarnos, se calmó; nos visó los pasaportes que teníamos desde el 7 como se lo anuncié en la otra, etc.”

Al estudiar los antecedentes biográficos del doctor *Almeyra*, me llamó la atención que famosos humanistas y hombres de letras como *Juan María Gutiérrez*, atribuyan exclusivamente al doctor *Ramón Díaz* el honor de haber editado *La Lira Argentina*, no mencionando para nada en este asunto al doctor *Francisco de Paula Almeyra*.

*Ricardo Rojas*, en su clásica *Historia de la Literatura Argentina*, toma de *Juan María Gutiérrez* esta opinión y la hace suya aceptándola por completo.

En cambio, investigadores distinguidos, autores de diccionarios como *José Juan Biedma* y *José Antonio Pillado*, por una parte y *Enrique Udaondo* por otra, coinciden en sostener que quien editó en París *La Lira Argentina* fue *Almeyra*; y agregan inmediatamente que esta acción le costó cara, pues fue la causa de su destierro de Francia. A su vez, estos últimos autores no hablan en absoluto de la participación que pudo haber tenido

en aquella publicación Ramón Díaz, guardando con respecto a este nombre idéntico silencio al observado en Gutiérrez y Rojas con respecto al de Almeyra.

Después de haber examinado atentamente toda la información que encontramos referente a la aparición de esta antología patriótica, hemos llegado a una concepción ecléctica, aceptando que ambos: Díaz y Almeyra, participaron en la publicación de esta obra y que sus dos nombres —el uno al lado del otro— deben ir ligados a este acontecimiento cuya importancia en la historia de la literatura nacional creemos innecesario puntualizar.

Ramón Díaz fue el único doctor en jurisprudencia que se graduó en la primera colación de grados<sup>3</sup> de la Universidad de Buenos Aires, realizada el 11 de agosto de 1821, o sea dos días después de haber sido creada esta institución por el llamado edicto de erección de la misma.

Falleció a los 28 años de edad, el 6 de diciembre de 1824, en circunstancias en que desempeñaba el cargo de Defensor de Pobres; fue además diputado a la Legislatura, presidente de la misma y Procurador General de la Provincia de Buenos Aires.

Era hermano de Avelino Díaz, famoso profesor de matemáticas —el Euclides del Plata—, quien murió pocos años más tarde que Ramón y como éste, en plena juventud. El fallecimiento de estos dos hermanos fue sumamente lamentado en Buenos Aires, donde ambos gozaban de grandes simpatías.

Veamos ahora las opiniones que acerca de la edición de *La Lira Argentina* han expresado los autores más importantes que se han ocupado de este tema.

Juan María Gutiérrez, al referirse a Díaz, dice de él lo siguiente<sup>4</sup>:

“Su modestia quiso ocultar un hecho que nos complacemos en revelar y agradecerle. Suya fué la idea de reunir en un volumen todas

las composiciones en verso que se habían compuesto y publicado en Buenos Aires desde 1810 y que podían servir para alentar el espíritu público en el camino de mejoras morales y materiales en que entró el país pasados los conflictos del año 20. D. Ramón Díaz fué el compilador y el editor de la *Lira Argentina*, impresa en París en 1824; libro que puede considerarse como el primer tomo de los anales de la poesía del Río de la Plata.”

Ricardo Rojas, al referirse al mismo tema, reproduce la opinión expresada por Juan María Gutiérrez que terminamos de transcribir y afirma por su cuenta lo que sigue<sup>5</sup>:

“Dicha antología, impresa en París, se editó en Buenos Aires hacia 1824, y comprende las principales obras en verso, publicadas antes de ese año, a partir de 1810. Fué su compilador desinteresado (y generoso editor) nuestro compatriota don Ramón Díaz, quien mantuvo el anónimo por modestia, según don Juan María Gutiérrez nos lo revelara por una breve nota necrológica.”

José Juan Biedma y José Antonio Pillado en su diccionario<sup>6</sup>, en la noticia biográfica que le consagran al doctor Francisco de Paula Almeyra, afirman que fue desterrado de Francia:

...“con motivo de la publicación que hizo allí de *La Lira Argentina* y por sus ideas liberales y democráticas, lo mismo que le ocurrió en Bélgica, Alemania e Italia, trasladándose a Inglaterra donde continuó sus estudios médicos.”

Enrique Udaondo, en la breve biografía de Francisco de Paula Almeyra que publica en su diccionario<sup>7</sup>, al referirse al punto que nos ocupa en este momento, dice lo siguiente:

“Desterrado de Francia y luego de Italia por publicar en París una colección de cantos patrióticos con el título de *La Lira Argentina*, se refugió en Londres y regresó luego a su patria, etc.”

Mi amigo Vicente A. Risolía, fallecido recientemente, poseía unos papeles que habían pertenecido al doctor Pedro Mallo y que oportunamente tuvo la gentileza de facilitarme para que pudiera examinarlos; en ellos se encontraban datos biográficos del doctor Francisco de Paula Almeyra, escritos por miembros de la familia de éste. El distinguido historiador Mallo quiso escribir sobre la vida del doctor Almeyra y, como se hace en tales casos, se dirigió a los descendientes del mismo en demanda de información al respecto. Uno de estos papeles correspondía a una breve biografía de Almeyra, escrita por su hijo el médico doctor José Juan Almeyra; ésta ofrecía la característica de coincidir casi textualmente con la que aparece en el diccionario de Biedma y Pillado, a la que nos hemos referido anteriormente. Por tal causa creemos que los datos que figuran en dicho diccionario proceden de la misma fuente informativa, o sea del doctor José Juan Almeyra. Ahora bien, esta biografía manuscrita, se encontraba enriquecida por una serie de notas marginales, escritas por el señor Amancio Pardo, yerno del doctor Francisco de Paula Almeyra y cuñado por consiguiente del doctor José Juan Almeyra. Una de estas notas adicionales, estaba consagrada a la intervención de su suegro en la publicación de *La Lira Argentina*; lo que allí se dice, conservado por tradición familiar, constituye en mi opinión una versión fidedigna del caso, que merece destacarse entre los elementos de juicio que hemos reunido y que utilizamos procurando llegar a la conclusión más verídica del asunto. Esta nota del señor Amancio Pardo está redactado en los siguientes términos:

“La Lira Argentina, que como se sabe, era la colección selecta de las —“obras” tachado— poesías patrióticas de la revolución, fue llevado en manuscrito por el Dr. Fco. de P. Almeyra, por encargo de los poetas de ese tiempo, a Europa. El redactó el precioso prólogo y —“le”, tachado— se encargó de la edición (hoy imposible de

encontrar ni un volúmen que fue de riquísimo papel). Es este trabajo lo que ocasionó que fuera expulsado de las Naciones a que se refiere el apunte." 8.

Asignamos a esta nota del señor A. Pardo, yerno —repetimos— del doctor Francisco de Paula Almeyra, una gran importancia por ser la expresión clara y precisa, de lo que en el seno de la familia Almeyra se decía acerca de la intervención del jefe de la misma en la publicación de *La Lira Argentina*. Acompañaba a estos apuntes manuscritos una carta dirigida por el señor Amancio Pardo al doctor Pedro Mallo, en la cual le decía que de acuerdo al pedido que oportunamente aquél le formulara, le enviaba los datos biográficos de su suegro, solicitados por el distinguido historiador.

Esta carta está fechada el 4 de noviembre de 1897<sup>9</sup>; el coetejo de su caligrafía con el de las notas marginales a las que nos hemos referido, me ha permitido afirmar que las mismas han sido escritas por el señor A. Pardo.

Hace unos diez y ocho años tuve oportunidad de conocer y conversar con el señor Hipólito Almeyra, nieto del doctor Francisco de Paula Almeyra. Este caballero, pese a su avanzada edad —setenta y nueve años en ese momento—, conservaba intactas todas sus facultades mentales, especialmente la memoria de los hechos remotos; durante nuestra conversación me proporcionó muchos antecedentes de su abuelo, que conservo anotados en mi archivo particular. En lo referente a *La Lira Argentina* diré que sus informes coincidieron absolutamente con los datos que nos ha proporcionado el señor A. Pardo y que terminamos de consignar. Volví a conversar con el señor Hipólito Almeyra unos seis años más tarde, cuando tenía ochenta y cinco años de edad y en esta segunda entrevista, me repitió todo cuanto me había referido la primera vez de su ilustre antepasado. Agregaré que esta vez tampoco observé en él déficit mental

alguno, por lo menos en lo que a su memoria se refiere.

Todo cuanto conocemos por medio de los descendientes o parientes políticos del doctor Francisco de Paula Almeyra acerca de la intervención de este último en la publicación de *La Lira Argentina*, no es por otra parte más que una simple ratificación de lo expresado directamente por el propio interesado, en su carta aparecida a fines de 1824 en "El Argentino" y que hemos casi totalmente transcripto.

Los nombres de los doctores Ramón Díaz y Francisco de Paula Almeyra, no son los únicos que se mencionan, relacionándolos con la aparición de nuestra primera antología poética y patriótica; el distinguido internacionalista y hombre de letras doctor Estanislao S. Zeballos en su trabajo: *El espíritu de Mayo en lo poesía popular*, atribuye la publicación de aquélla al señor Ignacio Núñez. Al ocuparse Zeballos de la primera canción patriótica argentina, escrita por el poeta Esteban de Luca a fines de mayo de 1810 —es decir pocos días después del pronunciamiento del 25—, expresa que la misma se encuentra en: "*La Lira Argentina*, publicada por Núñez el año 1824"<sup>10</sup>. Zeballos se limita a manifestar lo anterior, sin agregar ningún detalle explicativo que permita conocer los fundamentos de su categórica afirmación.

Ignacio Núñez es autor de una importantes: "*Noticias / Históricas, Políticas, Y Estadísticas, / De Las Provincias Unidas / Del / Río de la Plata, / Con Un / Apéndice / Sobre / la Usurpación De Montevideo Por los Gobiernos Portugues y Brasilero. Londres: Publicado por R. Ackermann, 101, Strand, Y En Su Establecimiento En Megico. 1825.*" De este libro hay varias ediciones posteriores; la última apareció recientemente. Núñez en 1824 desempeñaba el cargo de Oficial Mayor de los ministerios de Gobierno y Relaciones Exteriores, encargado del despacho; sus funciones equivalían a las de subsecretario actual

o vice-ministro. Este libro fue escrito por Núñez, a pedido del señor Woodbine Parish, representante del gobierno inglés, quien deseaba informar a Londres, acerca de la historia y el estado político, militar y económico de las Provincias Unidas del Río de La Plata. Ignacio Núñez fué además un destacado periodista y formó parte de la "Sociedad Literaria", vinculada a su vez a dos famosas publicaciones porteñas: "El Argos" y "La Abeja Argentina".

Después de haber enumerado todas las versiones que encontramos sobre las personas a las que se atribuye la edición de la primera antología poética nacional, vamos ahora a establecer las conclusiones a que hemos llegado después de examinar atentamente todo este material informativo.

1º) *La Lira Argentina* fué recopilada por el doctor Ramón Díaz, quien debe ser considerado —empleando una expresión de Juan María Gutiérrez y de Ricardo Rojas—, su *compilador*; en esta tarea es muy probable que haya sido auxiliado por algunos de los más celebrados poetas coetáneos y hasta por Ignacio Núñez, teniendo en cuenta la opinión de Zeballos.

2º) Listo el manuscrito de *La Lira Argentina*, se aprovechó el viaje a Europa del doctor Francisco de Paula Almeyra y se le confió la tarea de hacerlo imprimir en París.

Por lo tanto, al doctor Almeyra le corresponde el mérito de haber sido el *editor*, y el *prologuista* y el de haber bautizado con la denominación que lleva, a la primera antología poética y patriótica de nuestro país; el derecho a reivindicar para él, estos dos últimos títulos, lo estableceremos un poco más adelante, al transcribir parcialmente el prólogo de dicha obra.

3º) Rechazamos por ser sólo en parte verdaderas, tanto las versiones que atribuyen *exclusivamente* al doctor Ramón Díaz el honor de haber hecho publicar este libro, como aque-

llas otras que lo reclaman con el mismo carácter para el doctor Almeyra.

4º) En el estado actual de nuestros conocimientos al respecto, aceptamos una solución ecléctica de la cuestión, reconociendo la participación de ambos en este asunto: Ramón Díaz como *compilador* (con la posible colaboración mencionada) y Francisco de Paula Almeyra como *editor, prologuista* y como quien le puso el título al libro, denominándolo *La Lira Argentina*.

La situación política de Francia en aquel tiempo, gobernada por monarcas absolutos, no era ciertamente propicia para la publicación de obras como esta última, cuyos sones libertarios deben haber parecido notas discordantes a los oídos de un rey como Luis XVIII y a los de los funcionarios policiales de su gobierno.

Cuando se examina un ejemplar de la primera edición de *La Lira Argentina*, pronto salta a la vista un detalle que llama la atención: en ninguna parte de la obra se establece el sitio del taller y el nombre del impresor que realizó el trabajo.

Almeyra en la carta que escribió a su padre, publicada en "El Argentino" y de la que ya nos hemos ocupado, explica este hecho manifestando que al ser citado el impresor por la policía para que explicara su conducta, éste se había justificado diciendo: "que, como toda la edición iba a Buenos Ayres, porque no desmereciese llevando un nombre extranjero, no se lo había puesto". Esta explicación del impresor nos parece muy convincente; es más probable aceptar que tratándose de un gobierno como el de Luis XVIII, la conducta de aquél se explica por el temor de aparecer complicado en la publicación de un libro "subversivo" y a los efectos de evitar las sanciones con que los esbirros coartan la libertad de expresión, consubstanciada con la de pensamiento.

En la portada de este libro, como podrá verse inmediatamente se establece que fué editado en la ciudad de Buenos Aires, el año 1824.

LA  
LIRA ARGENTINA  
Ó COLECCION  
DE LAS PIEZAS POÉTICAS  
DADA A LUZ  
EN BUENOS AYRES  
DURANTE LA GUERRA  
DE SU INDEPENDENCIA

---

BUENOS AYRES  
1824.

La obra está precedida de un prólogo, cuyo autor firma con el pseudónimo de "El Editor", que le permite guardar el incógnito, para quienes no están enterados de su identidad.

La nota del señor Amancio Pardo, anteriormente analizada, nos permite afirmar que el *editor* y el *prologuista* de *La Lira Argentina*, fué el doctor Francisco de Paula Almeyra.

Este prólogo es sumamente importante por los datos que su análisis nos permite extraer. En primer término su autor expone conceptos que nos informan ampliamente acerca del sentimiento patriótico dominante en ese momento en nuestro país. Además su lectura nos hace conocer dos afirmaciones del propio doctor Almeyra; la primera de que él fue quien editó la obra; la segunda que él también fue quien la bautizó con el nombre de *La Lira Argentina*. Es por tales razones que transcribiremos a continuación, la parte del prólogo que ratifica todo lo anterior.

*"Al dar á luz la colección de todas las piezas poéticas ó de simple versificación que han salido en Buenos-Ayres durante la guerra de la Independencia no he sido animado de otro deseo, que el de redimir del olvido todos esos rasgos del arte divino con que nuestros guerreros se animaban en los combates de aquella lucha gloriosa; con que el entusiasmo y el amor de la patria explicaba su transportes en la marcheca que emprehendimos hacia la independencia: ó con que en algunos periodos difíciles de esa misma marcha la sátira quiso embargar también los encantos, y chistes del lenguaje poético para zaherir las acciones de algunos, que otros de nosotros mismos reputaron contradictorias con el grande objeto de nuestra emancipación. Felizmente en este genero muy pocos son los trozos que he tenido que recoger; y me es lisongero observar que este es un argumento de la consonancia de principios con que nos pusimos en movimiento el año diez, desde las obscuras mansiones de la servidumbre, hasta las alegres campiñas de un nuevo orden social donde pisamos ya... Siendo aquel mi deseo siento al mismo tiempo el placer, al dar esta edición, de remitir á la posteridad reunidos los nombres ilustres de mis compatriotas, á quienes esfuerzos distinguidos grangearon el aplauso de la edad presente; por otra parte las edades que vengan tendrán un derecho á exigir de nosotros la noticia mas cierta posible de todo cuanto puede alimentar algun dia el espíritu publico, que ahora nace. Y es en este respecto puramente historico mi empeño. Por lo mismo no hé querido sugetar las piezas a la revisión de sus autores, ni menos á la elección de algun inteligente, postergando el año, ó la adopción de lo mas bello ó hermoso, al deber de entregar a la posteridad lo que ella tiene derecho de saber, es decir lo que realmente ha habido." No daré razón del título con que hé querido que se designe esta obra, porque él es rigorosamente arbitrario, y quizá es lo único que me pertenece (...)"*

Quando se habla de esta obra, es una creencia ampliamente difundida en el mundo de las letras, que el doctor Ramón Díaz, fue el único que intervino en su aparición. Hace poco tiempo, con motivo del sesquicentenario del Himno Nacional Argentino cuya letra es una de las composiciones poéti-

cas que integran dicha antología, he oído afirmar por radio y televisión que el mérito de la publicación de esta última corresponde al doctor Ramón Díaz, sin ser mencionado ningún otro nombre al respecto.

Creemos por consiguiente haber contribuido con nuestras investigaciones al mejor conocimiento de todo lo relativo a la publicación de este libro, que al decir de Juan María Gutiérrez, puede considerarse el primer tomo de los anales de la poesía en el Río de la Plata.

## CURRICULUM VITAE DEL DOCTOR FRANCISCO DE PAULA ALMEYRA

Nació en Buenos Aires el 2 de abril de 1791; fueron sus padres don Juan Agustín Almeyra y doña Petrona Gorria.

La familia Almeyra fue fundada por un portugués llamado Juan de Almeida, quien a poco de arribar a nuestras playas, se casó con una porteña, doña Isabel de Iturriaga.

Estos fueron los abuelos del doctor Francisco de Paula Almeyra. Su padre, don Juan Agustín, a causa de las dificultades que su apellido portugués le originaba con las autoridades españolas, lo modificó transformándolo de Almeida en Almeyra, apellido este último que modificado de ese modo fue heredado por su hijo el doctor Francisco de Paula.

Este último cursó sus estudios preparatorios o secundarios en el Colegio de San Carlos de Buenos Aires.

En 1814 se inició el primer curso del Instituto Médico Militar, la primera escuela médica argentina que reemplazó a la colonial del Protomedicato y precedió a su vez al Departamento de Medicina de la Universidad de Buenos Aires. En este curso se inscribió Francisco de Paula Almeyra y finalizó sus estudios de medicina a fines de 1819, revalidando su título en el Protomedicato a principios de 1820. Siendo aún estudiante, a principios de 1819, realizó una intensa y prolongada campaña de vacunación contra la viruela, en el territorio de la Provincia de Buenos Aires; lo hizo acompañado primero del estudiante Paulino Sosa y luego de Pedro

Martínez Niño que reemplazó a Sosa. Esta campaña se realizó a pedido del general don Cornelio Saavedra, quien al finalizar la misma, felicitó efusivamente al Protomédico licenciado don Justo García Valdés, por el éxito de sus subordinados en la misión que se les confiara.

En 1821 intervino Almeyra como cirujano militar en la expedición del general Lamadrid contra el caudillo entrerriano Ramírez. Presenció los combates de Coronda, Espinillo y Colastiné. Luego sirvió a las órdenes del gobernador de Santa Fe, don Estanislao López, pasando enseguida a ocupar el destino de cirujano en el acantonamiento de la Guardia del Monte. El 16 de abril de 1822, el Tribunal de Medicina creado poco antes en reemplazo del Protomedicato que desapareció, lo propuso al gobierno como médico de policía del primer departamento de la provincia de Buenos Aires; tres días más tarde el gobernador general don Martín Rodríguez confirmó dicho nombramiento.

Poco después viajó a Europa, a los efectos de perfeccionar allí sus conocimientos médicos; previamente su padre obtuvo del gobierno, la correspondiente licencia para que su hijo pudiera abandonar los empleos provinciales que desempeñaba.

Francia fue el primer país del Viejo Mundo que Almeyra visitó; ya hemos visto que a causa de la publicación de *La Lira Argentina*, fue desterrado de allí por orden de su gobierno. Intentó recorrer Italia, Alemania y Bélgica, pero también fue desterrado de estos tres países, por las mismas causas que lo había sido de Francia. Se dirigió entonces a Inglaterra, en donde fue cordialmente recibido, no ciertamente por las razones que Shakespeare pone en boca de Hamlet sino porque ya era en esa época, la tierra clásica de la libertad.

Su regreso a Buenos Aires se produjo en 1825; a poco de estar nuevamente en el territorio patrio, se produjo nuestra guerra con el imperio del Brasil. Almeyra fue designado director de un hospital de sangre que se instaló en los claustros de La Merced; este establecimiento por las características ofrecidas por el primer año de aquella guerra, puede decirse que sirvió sólo para los heridos de la marina.

El 8 de julio de 1826, Rivadavia lo nombró médico del Hospital General de hombres y catedrático de anatomía y fisiología. La cátedra de obstetricia no existía en ese momento en el plan de estudios de medicina; Almeyra, el 2 de septiembre de 1826 se ofreció al rector de la Universidad doctor Valentín Gómez, para dictar gratuitamente ese curso. Su ofrecimiento fue aceptado por el Rector y al doctor Al-

meyra le corresponde el honor de haber sido el iniciador de la enseñanza de la Clínica Obstétrica, en la Universidad de Buenos Aires.

El Gobernador Dorrego para complacer a su amigo el doctor Francisco Cosme Argerich, quien aspiraba a la cátedra de nosografía y clínica quirúrgica —desempeñada en ese momento por el doctor Miguel Rivera—, realizó la serie de maniobras siguientes: por un decreto de fecha 15 de enero de 1828, nombró al doctor Francisco de Paula Almeyra cirujano mayor del ejército y provocó así la vacante de la cátedra de anatomía y fisiología que dictaba; dejó cesante al doctor Miguel Rivera de la cátedra de nosografía y clínica quirúrgica y designó en su reemplazo a su amigo Argerich; a su vez a Rivera para resarcirlo de la cátedra que le había quitado lo nombró en la de anatomía y fisiología que había sido de Almeyra; pero ambos médicos, Almeyra y Rivera, no aceptaron estos cambios y renunciaron a los puestos para los cuales habían sido nombrados por el gobernador Dorrego.

El 20 de enero de 1829, el almirante Brown que desempeñaba el cargo de gobernador delegado de la Provincia de Buenos Aires, nombró al doctor Almeyra médico del Hospital de Mujeres, puesto en el que fue dejado cesante en 1830 por el ministro de Rosas, doctor Tomás Manuel de Anchorena, en circunstancias en que desempeñaba las funciones de gobernador delegado.

El 11 de abril de 1834 el gobernador general Viamonte lo designó fiscal del Tribunal de Medicina; Rosas lo dejó cesante como tal el 20 de abril de 1835; esta resolución del tirano no fue obstáculo sin embargo para que el 26 de octubre de 1835 lo eligiera para formar parte de la Comisión Administradora del Hospital de Hombres (cargo ad honorem).

El 1º de agosto de 1836, Rosas lo nombró médico del Hospital de Hombres y poco después, el 7 de septiembre del mismo año, aprobó la propuesta de la Comisión Administradora del Hospital de Hombres, designando al doctor Almeyra catedrático de nosografía y clínica médica. En este doble cargo permaneció hasta el 17 de enero de 1841, en que el ministro don Felipe Arana, actuando como gobernador delegado durante una breve ausencia de Rosas, lo dejó cesante.

Los médicos de la preparación de Almeyra, eran en ese momento muy escasos en Buenos Aires, por cuya razón pese a la desconfianza con que lo miraba Rosas, en 1844 lo nombró juez del Tribunal de Medicina y poco después presidente del mismo Tribunal; este último

cargo equivalía en ese tiempo por su importancia, al de ministro de Salud Pública de la época actual.

Al frente de esta última institución permaneció hasta el 29 de octubre de 1852, día en que desapareció el Tribunal de Medicina para ser reemplazado por el Consejo de Higiene Pública de la Provincia de Buenos Aires, cuyo primer presidente fue el doctor Ireneo Portela. A partir de este instante el doctor Almeyra no volvió a desempeñar ningún cargo en la administración pública.

Durante muchos años fue médico de las monjas Catalinas. Sirvió como cirujano del batallón llamado "Guardia Argentina" —tropa de línea—, mandado por el general Rolón y con idéntico carácter también lo hizo en el batallón "Patricios", mandado también por el mismo jefe.

El doctor Francisco de Paula Almeyra murió de setenta y nueve años de edad, el 29 de septiembre de 1870 y fue enterrado en la Recoleta.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Corresponde al capítulo XIII de un libro que comencé a escribir hace años, titulado: *La Sanidad Naval Argentina en la Guerra con el Brasil*, Revista de Informaciones Navales, Suplemento de Sanidad Naval, primera parte, fascículo 2º, págs. 269 a 304, Buenos Aires, noviembre de 1951. Para terminar esa obra, cuya redacción interrumpí en aquella época, he sido recientemente contratado por la Secretaría de Marina; espero terminarla a fines del año próximo.
- <sup>2</sup> Publicada en el periódico "El Argentino", el viernes 17 de diciembre de 1824, nº 1, tomo I, pág. 24, Buenos Aires.
- <sup>3</sup> En la que se colaron sus seis primeros doctores: cinco en medicina y cirugía, Juan Antonio Fernández, Francisco Cosme Argerich, Francisco de Paula Rivero, Juan Madera y Pedro Rojas; y uno en jurisprudencia, Ramón Díaz. Para más detalles ver: *Historia de la Primera Cátedra de Clínica Quirúrgica*, por O. Ivanissevich y R. D'Onofrio, pág. 79 y figuras 11 y 12.
- <sup>4</sup> En su obra: *Apuntes Biográficos / de / Escritores, Oradores y Hombres de Estado / de la / República Argentina*, Buenos Aires, Imprenta de Mayo, calle de Belgrano nº 107, 1860, págs. 126 y 127.
- <sup>5</sup> *Historia de la Literatura Argentina*, Segunda Parte, Los Coloniales, tomo IV, pág. 595, Editorial Losada S. A., Buenos Aires, 1948.
- <sup>6</sup> *Diccionario biográfico argentino* (con ilustraciones), tomo I, pág. 207, Buenos Aires, Imprenta de Martín Biedma e hijo, Bolívar 535, 1897.
- <sup>7</sup> Institución Mitre. *Diccionario Biográfico Argentino*, pág. 38, Buenos Aires, Imprenta y casa editora "Coni", calle Perú 684, 1938.

- El señor Amancio Pardo se refiere a la reseña biográfica escrita por el doctor José Juan Almeyra de su padre, a la que nos hemos referido.
  - Este año 1897 corresponde al de la aparición del primer tomo del *Diccionario Biográfico Argentino*, de los señores Biedma y Pillado, hecho que nos hace suponer, además de lo ya expresado al respecto, que fue el doctor José Juan Almeyra quien le proporcionó a estos autores, los antecedentes biográficos de su padre que se encuentran en dicho diccionario.
- <sup>10</sup> Ver "Revista de Derecho, Historia y Letras", tomo XXXVI, pág. 315, Buenos Aires, 1910. Este artículo lo escribió Zeballos especialmente para el número extraordinario de "Caras y Caretas", publicado con motivo del centenario del 25 de mayo, en 1910; lo publicó no sólo en la primera revista de la que era director, sino además en el n° 607 de "Caras y Caretas" (páginas sin numerar).

---

RÓMULO D'ONOFRIO es encargado del curso de Historia de la Medicina Legal en la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional de Buenos Aires, y contratado en el Departamento de Estudios Históricos Navales de la Secretaría de Marina.

*Carlos Albarracín Sarmiento*: APUNTES  
PARA UN ANALISIS DE  
EL MATADERO

CUANDO JULIO CAILLET-BOIS<sup>1</sup> escribe “*El Matadero* es un cuadro de costumbres realista” precisa de inmediato el alcance de su calificación, enseña, con la cita de Baudelaire, que el realismo procura una objetiva observación de la circunstancia del hombre, y que en *El Matadero* se da una reiterada y emotiva participación del narrador. El mentado realismo o el naturalismo que se observan en *El Matadero* no son sino las notas que el costumbrismo romántico anticipa a aquellos movimientos: descripción del ambiente local, de costumbres y sucesos contemporáneos, reproducción fiel del habla de los personajes, correlación de lo psíquico con los fenómenos sociales. Como muestra Carilla<sup>2</sup>, la pretendida oposición de algunos costumbristas al romanticismo “no está de acuerdo con la amplitud del movimiento romántico”.

Advierte Caillet-Bois que *El Matadero* debe ser juzgado como cuadro de costumbres “y se comprenderá, en consecuencia, el criterio de la composición pictórica. No habrá que pedirle movimiento novelesco, que no puede cumplirse en el plazo de tiempo en que sucede la acción...” También Carilla anota *El Matadero* entre los cuadros de costumbres de la literatura

hispanoamericana, y recuerda que al cuadro de costumbres se lo ha considerado como antecedente del realismo y aun del naturalismo, por su "reproducción casi fotográfica", sus "escenas crudas", su "vocabulario grosero", filiación que él mismo no considera inmediata sino de un grado semejante a la que vincula los poemas románticos a las poesías parnasianas. Carilla ha caracterizado el cuadro de costumbres de Hispanoamérica por la insistencia en el color local, el popularismo, el fragmentarismo, la ambición pictórica colorista, la sátira social, rasgos todos presentes en *El Matadero*.

Conducidos por las citas precedentes, proponemos un análisis de la obra que convenga a mostrarla como cuadro de costumbres y, por lo mismo, como género representativo de una de las intenciones iniciales y constantes del movimiento romántico.

En nuestro punto de partida tropezamos con la dilucidación de términos retóricos y genológicos. El carácter de estas notas nos exime de intentar definiciones ambiciosas propias de un tratamiento más amplio que el aquí, ahora y a nosotros permitido. En consecuencia se nos concederá no más que apuntar algunos postulados inspirados en la estética tradicional y asumir algunas de las afirmaciones de Baquero Goyanes<sup>3</sup> sobre cuya sólida información histórica nos descansamos.

Las postulaciones requeridas se agrupan en dos secciones: las unas, se refiere a términos retóricos y genológicos; las otras, a intenciones, modos y actitudes propias de la cosmovisión romántica.

Son las primeras:

1. Por *narración localista* (lo que tradicionalmente se llama *descripción*) entendemos el modo narrativo que se aproxima a la pintura, que tiende a ser estática, aparta a la palabra de su esencial temporalidad, subordinada tiempo a espacio;

- 1.1 y por *narración temporalista* (lo que tradicionalmente se llama *narración*) señalaremos el modo opuesto: el que pone énfasis en la mudanza, en las señales del tiempo; el que, manifestando el movimiento, acentúa la esencial temporalidad de la palabra, subordina espacio a tiempo;
2. decimos que ambos *modos de narración* coexisten como elementos del cuento y la novela,
  - 2.1 que su extensión y grado de complejidad diferencian a uno y otro género,
  - 2.2 y que la proporción en que concurren ambos *modos de narración* en la composición de la novela y del cuento determinan especies de un género y del otro;
3. Aceptamos que, históricamente, el cuento adquiere una forma plena con el naturalismo;
  - 3.1 que, entre las formas que preceden al cuento naturalista, el cuadro de costumbres aparece como antepasado inmediato;
  - 3.11 que, dispuestos en un eje diacrónico, el cuadro de costumbres resulta una especie del género literario cuento,
  - 3.12 y que no corresponde oponer ambos términos;
  - 3.2 que el genearca del género literario cuento es el cuento oral;
  - 3.21 que el cuento oral, con su connatural temporalidad, es paradigma del género literario cuento,
  - 3.22 y que es, respecto de ese paradigma, que debe establecerse la caracterización del cuadro de costumbres.

En cuanto al reconocimiento de intenciones, modos y actitudes propios de la cosmivisión romántica, nos es preciso postular:

1. Que el costumbrismo es una de las intenciones fundamentales del movimiento romántico en la que se

confunden la concepción romántica de la literatura y la de la historia, intención proyectada desde el inaugural folklorismo de Herder,

- 1.1 dicho de otra manera: que la intención histórico-social de los románticos mueve la búsqueda de lo pintoresco y local, el descubrimiento de rasgos peculiares, característicos, caracterizadores (y alienta la responsabilidad histórico-didáctica del escritor, la cual, a menudo, se traduce en tono satírico);
- 1.2 que socialismo, popularismo, pintoresquismo y localismo son intenciones interdependientes y constantes del romanticismo;
2. que estos rasgos, que el romanticismo comparte con el realismo —y aun con el naturalismo—, se hallan diferenciados en éste y aquéllos movimientos por la participación del narrador (presencia o ausencia) y por la actitud de éste (subjetividad u objetividad);
  - 2.1 y por la proporción entre los modos localistas y temporalistas de la narración;
3. que en el cuadro de costumbres, género o especie de género romántico, el narrador se halla presente y en actitud subjetiva;
  - 3.1 que la intención del cuadro de costumbres es el costumbrismo (documento vívido de las costumbres, carácter, ideas y modos de expresarlas de un pueblo, con atención a la enseñanza histórica y social),
  - 3.2 y que se denomina a éste —entre otros nombres— cuadro, debido al predominio del modo narrativo localista sobre el temporalista.

Esto así, nos parece posible mostrar desde el principio la intención costumbrista de *El Matadero*<sup>4</sup>. “A pesar de que la mía es historia...”, comienza Echeverría. Y Gutiérrez acota: “El

artista contribuye al estudio de la sociedad cuando estampa en el lienzo una escena característica, que transportándonos al lugar y a la época en que pasó, nos hace creer que asistimos a ella y que vivimos con la vida de sus actores. Esta clase de páginas son escasas, y las pocas que existen se conservan como joyas, no solo para estudio del arte sino también de las costumbres, cuyo verdadero conocimiento es el alma de la historia". (pág. 207, pie). Muchos ejemplos pueden extraerse del relato. El costumbrismo se manifiesta no solo en el tono satírico que asume la actitud subjetiva del autor, sino también en las declaraciones de intención con que a menudo éste se nos presenta a lo largo de la obra. Dejemos para un trabajo exhaustivo espigar todos los ejemplos de la intención, actitud y participación románticas del narrador en *El Matadero*.

A estas notas<sup>5</sup> reservamos un inicio de análisis del texto con atención a la alternancia de los modos *localista* y *temporalista* en la narración. Está dicho que ponderar la proporción entre estos modos es difícil a falta de "un patrón o rasero con el que medir la dosis argumental". (Baquero Goyanes, pág. 100).

Las páginas iniciales de *El Matadero* (págs. 209 a 219), escritas en modo localista y tono satírico, son una introducción o presentación de las circunstancias y antecedentes que configuran el interés actual del matadero: sátira de la Iglesia federal que gobierna las conciencias y los estómagos, y acusa a los herejes unitarios de haber desencadenado la cólera divina manifiesta en la inundación; consecuencias de la forzada cuaresma sobre los carnívoros pobladores de Buenos Aires y, "lo que hace principalmente" a la historia, sobre la población del matadero; emigración de perros, gaviotas y negras achuradas desbandados en busca de alimento animal; decreto del gobierno que ordena traer ganado a los corrales; últimas reflexiones sobre la relación entre la Iglesia y los estómagos, entre la carne y el demonio. En estos

largos párrafos es reiterada y notoria la participación del narrador y el tono satírico de su intención costumbrista. En lo que sigue, tal participación va espaciándose y el tono se hace macabro con la contemplación del espectáculo “animado y pintoresco” que “reunía todo lo horriblemente feo, inmundo y deforme de una pequeña clase proletaria peculiar del Río de la Plata”. (Echeverría, pág. 221).

La descripción del lugar y sus figuras típicas va precedido de una página (págs. 220/21) que describe la llegada al matadero de los primeros novillos y nos entera de que el primero muerto es ofrecido al Restaurador en ceremonia característica. El modo de estos renglones es predominantemente *temporalista*. Los siguientes, descripción del matadero, exhiben un notorio modo *localista*: “En fin, la escena que se representaba en el matadero era para vista no para escrita”. (pág. 227) nos dice Echeverría en la última línea. El fragmento puede dividirse en la descripción del lugar llamado matadero de la Convalecencia o del Alto, hecha en tono *localista* objetivo (acaso el único fragmento que se anticipa al realismo o al naturalismo), y la que atiende a la bullente escena que en aquel lugar se desarrolla. Aquí se pinta la comparsa del matadero; los perros, las gaviotas, las negras y mulatas achuradoras, los muchachos, los hombres de lazo y de cuchillo de a caballo y de a pie, los descuartizadores y las negras parcas que destejen sus ovillos de tripas. La escena está empastada de pinceladas generosas y obsesivas de sangre y lodo. Y el diálogo —si lo es— impersonalizado, anónimo, intermitente, mucho más expresivo que comunicativo, da una pincelada más —no dramática, no *temporalista*— que acentúa el color rojinegro de la escena. La descripción concluye con una sucesión creciente de alegorías que convienen a la intención del autor: dos chicos que se adiestran en duelo criollo, otros —ya diestros— que se disputan a cuchillo el derecho a una tripa, una porción

de perros flacos que luchan por un hígado embarrado. “Simulacro era éste —nos advierte el narrador— del modo bárbaro con que se ventilan en nuestro país las cuestiones y los derechos individuales y sociales” (pág. 227).

Las próximas páginas (227 a 233) refieren la primera mudanza de relato: la evasión del discutido toro que rompe el lazo, asusta a las achureras, toma hacia la ciudad, provoca la caída de un inglés y, por fin, una hora después de su fuga, es devuelto al corral, desjarretado y ultimado por Matasiete, único personaje conocido por su nombre, acaso personificación del matadero unánime. De estas páginas, el degüello del chico, detalle dicho más de modo *local* que *temporal*, ocupa muchas menos palabras que en la memoria del lector; el susto de las negras está escrito más *temporal* que *localmente*; el accidente del inglés aparece también, predominantemente *temporal*.

¿En qué medida puede llamarse a ésto mudanza? En la medida en que desencadena la acción, rompe el círculo de la normalidad, permite observar una trayectoria y —como todo móvil— mide el tiempo. Si el protagonista del relato es el Matadero (el conjunto del lugar y su población), entonces la primera peripecia, la que produce una primera mudanza en el estado del matadero, es la presencia insólita del toro que rompe el círculo del corral donde se halla contenida la normalidad del matadero. Por fervorosas que hayan sido las faenas descritas, todas ellas se hallaban sujetas, subordinadas al lugar. Hasta entonces, lo local prevalecía sobre lo temporal. El tiempo empieza a transcurrir cuando el toro se evade del cerco. El degüello del chico, el susto de las negras, la caída del inglés, son hitos en la marcha del toro que acompañan el transcurso del tiempo.

El fin de la primera peripecia nos muestra al Juez del matadero —apenas mencionado antes— como presencia viva: hace ojo lerdo para la trasgresión de la ley que es el reparto de la carne

vedada del toro. Luego va a compartir con Matasiete la hazaña del desenlace.

Es el momento en que se inicia la segunda peripecia del relato (págs. 234 a 241): la aparición del joven unitario, primer personaje cuya descripción física nos presenta Echeverría —acaso él mismo, como sugiere Gutiérrez. En adelante, el desarrollo será lineal y continuado, no interrumpido por la presencia del narrador. Los párrafos que insume están tratados de modo esencialmente *temporal*. El diálogo es dramático: temporal también. El tono crece en intensidad hasta culminar con la muerte del unitario. Regresa puntualmente el narrador para calificar el hecho: “Los federales habían dado fin á una de sus innumerables proezas”.

La cosmovisión romántica, la intención costumbrista, histórico-social, del autor se reitera y afirma definitivamente con el *descubrimiento* explícito en los abundantes renglones finales: “En aquel tiempo los carniceros degolladores del Matadero eran los apóstoles que propagaban á verga y puñal la federación rosina, y no es difícil imaginarse qué federación saldría de sus cabezas y cuchillas” (pág. 241). O, dicho por Gutiérrez: “El Matadero fue el campo de ensayo, la cuna y la escuela de aquellos jendarmes de cuchillo que sembraban de miedo y de luto los lugares hasta donde llegaba la influencia del mandatario irresponsable”. (pág. 212, pie).

<sup>1</sup> CAILLET-BOIS, Julio, *Echeverría y los orígenes del romanticismo en América*. En: *Revista Hispánica Moderna*, año VI, nº 2, 1940, págs. 97/106.

<sup>2</sup> CARILLA, Emilio, *El romanticismo en la América hispánica*, Madrid, Gredos, 1958, págs. 339/40.

<sup>3</sup> BAQUERO GOYANES, Mariano, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, Anejo de la *Rev. de Filología Española*, 1949.

<sup>4</sup> Las citas de *El Matadero* se refieren a la edición de ECHEVERRÍA, Esteban, *Obras completas*, tomo V, Buenos Aires, Imp. y libr. Mayo, 1874.

<sup>5</sup> El presente trabajo no se propone ser más que simples apuntes, es decir, notas que apuntan a una labor más intensa y extensa. Por eso se lo ha

llamado así, *apuntes* y si se lo publica es en la esperanza de suscitar futuros desarrollos del tema, en coincidencia o disidencia con los presentes planteos. Deben anotarse, como rasgos caracterizadores del modo localista de narración:

- a) la caracterización del lugar;
- b) el predominio de objetos y animales;
- c) " " " escenas de conjunto (*masa*);
- d) aspectos verbales iterativos, frequentativos;
- e) sustantivos, adjetivos y adverbios de lugar.

Y como caracterizadores del modo temporalista:

- a) preponderancia del movimiento o la mudanza;
- b) " " hombre sobre objetos y animales;
- c) individuo sobre la masa;
- d) tiempos verbales (y de aspectos imperfectivos);
- e) verbo y del adverbio temporal y modal.

---

CARLOS ALBARRACÍN SARMIENTO es profesor de *Literatura Argentina e Hispanoamericana*, de *Gramática Histórica II (Sintáxis)*, y de *Elocución*, en el Instituto del Profesorado Secundario del Ministerio de Educación de la Nación.



*Miguel V Olivera Giménez*: EL LEXICO  
COLOQUIAL EN  
LAS DE BARRANCO

1. FUNDAMENTOS.

**E**STAS NOTAS sólo aspiran a presentar algunas sugerencias, entre las más evidentes, que se desprenden de un fichero preparado para el *Seminario sobre lenguaje coloquial* que dirigió el año 1962 en La Plata don RAFAEL LAPESA. Me siento obligado a advertir que los resultados son forzosamente provisionales y las conclusiones unilaterales, pues al finalizar el curso no se había cumplido la etapa de discusión e intercambio de todo el material. En clase sólo se comentó el primer acto de la obra. El tema que he explorado son las preferencias coloquiales en el léxico, frente al uso literario. He procurado deslindar diferentes niveles, recurriendo a la autoridad de

---

SEMINARIO SOBRE LENGUAJE COLOQUIAL Y LENGUAJE LITERARIO. — Entre agosto y noviembre de 1962, el profesor y eminente filólogo español doctor Rafael Lapesa, especialmente contratado por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de La Plata, para inaugurar la cátedra de Gramática Superior Castellana, dirigió un seminario para graduados y estudiantes de cursos superiores sobre el tema del epígrafe. Un grupo de estudiosos asistió regularmente y con notable

lexicógrafos peninsulares y americanos, aunque en más de una ocasión hay que disentir con sus indicaciones. Este terreno es especialmente resbaladizo, y en el *Seminario* tuvimos oportunidad de comprobar la notable disparidad de criterio que mostraban personas en las que cabía suponer sensibilidad lingüística similar, por afinidad de formación, ámbito cultural y profesional, edad, etc. Aquí debo reconocer mi deuda con las fecundas indicaciones del maestro, así como valiosas sugerencias de mis compañeros; desgraciadamente no tuve ocasión de presentar sino una mínima parte del material reunido, así que debo arriesgarme a exponer los resultados de mi exclusiva estimación de los ejemplos. Sin embargo, he procurado cotejar los usos de LAFERRÈRE con los de otros productos de la literatura costumbrista de principios de siglo, especialmente el teatro de PAYRÓ y SÁNCHEZ y los cuentos de FRAY MOCHO. La frecuentación de textos de lenguaje análogo ayuda a salvar el margen de medio siglo que nos separa del estado de lengua utilizado como documento, para poder juzgar no sólo el nivel, sino la frecuencia de cada

---

dedicación y entusiasmo a las clases de análisis del lenguaje coloquial sobre un modelo representativo del habla porteña del 900: *Las de Barranco*, de Gregorio de Laferrère. Las exposiciones y debates contribuyeron a plantear y frecuentemente a dilucidar cuestiones de indudable interés para el conocimiento de nuestra lengua: modos de dirigirse al interlocutor o de referirse a otras personas presentes, la mostración, marcas de relieve y afectividad, el elemento imaginativo, modismos y frases hechas, eufemismo y disfemismo, estructuras sintácticas y léxico preferidos, estratos sociales del lenguaje coloquial. Al término del curso, el profesor Lapesa, apreciando la importancia de la documentación reunida, delegó en tres de los participantes, profesores Roberto de Souza, Carlos Albarracín Sarmiento y Eithel O. Negri, la tarea de coordinar la redacción definitiva de los trabajos individuales. Diversas circunstancias han impedido que el grupo de participantes continuara reuniéndose periódicamente. Sin embargo, varios de los temas han sido ya presentados y otros continúan

uso, y medir por contraste el grado de vigencia actual. La hipótesis de trabajo es que LAFERRÉRE, como los otros autores citados, refleja lo más fielmente posible, de acuerdo con su doctrina estética realista, el habla de personajes típicos de la sociedad de su tiempo. En el caso de *Las de Barranco*, la localización de la obra en Buenos Aires, en 1908, en una familia de clase media, da la base para fijar un objetivo de estudio: el habla coloquial, al nivel familiar, y en la interacción de la familia con elementos ajenos a la misma. La etapa siguiente consiste en indagar la frecuencia de los elementos léxicos coloquiales, teniendo en cuenta las predilecciones de cada personaje y las situaciones en que se presentan. El balance final aporta todavía otras indicaciones interesantes: agrupado el material en campos semánticos, señala los centros de interés dominantes en los personajes, y contribuye así al análisis literario, apuntando motivaciones psico-sociológicas, de modo que el ordenamiento resulta como una síntesis del ambiente en que se desarrolla la obra.

---

elaborándose. Es propósito de esta *Dirección* poner a disposición del Seminario el *Cuaderno del Centro de Investigaciones Literarias Rioplatenses*, para publicar conjuntamente los trabajos reunidos en una entrega, y dar así a las conclusiones que se desprenden de los mismos la merecida difusión. Concurrieron al Seminario: Amelia Aguado, Carlos Albarracín Sarmiento, Celina D. de Beltramino, María A. Jordan de Borelli, Adela T. de Bozzolo, Elsa M. de Castagnet, N. G. de Danel, María Estela de Souza, Roberto de Souza, Edelmira Miranda de del Carlo, María A. Díaz Rönner, Sofía de la Serna, Jorge Díaz Vélez, María Elena Ferrando, Elena Fontenla, Viena S. Francone, María L. Freire, Hna. Frías, E. H. de Fuschini, Marta Gallo, Doris Herrero, Leonor Leiva, Isaías Lerner, Olga Liberti, Adelaida Martínez, Haydée Massone, Hemilce Murgier, Eithel O. Negri, Miguel Olivera Giménez, María E. Pascual Calvo, Luz E. A. Pepe, Enrique Pezzoni, Celestina Calvo de Pianzola, Rosa Pisarello, Judith Picceti Moggia, Julieta Quebleen, Marta Royo, Clotilde Saizar, Hna. Villalobos e Ilse Zardini. — LA DIRECCIÓN.

1.1. NIVELES DEL COLOQUIO. Entendemos por lenguaje coloquial, con Lázaro Carreter, la modalidad lingüística que utilizan los hablantes de una lengua en sus relaciones cotidianas. A partir de esta definición, puede aceptarse como testimonio válido una pieza de teatro costumbrista, soslayando el problema de la autenticidad, es decir de la aptitud del dramaturgo para lograr la reproducción fiel del habla, porque esto nos llevaría al terreno literario. No he practicado el recuento total de los usos incorporados al texto, aunque me parece una posibilidad digna de considerarse, teniendo en cuenta los resultados obtenidos con el procedimiento adoptado. Este, en realidad, adolece quizá de excesiva subjetividad, pues he operado sobre una selección un poco intuitiva del léxico, recogiendo las voces que por sí mismas o por su entorno presentaban alguna particularidad, algún matiz afectivo que las destacara del tono neutro del discurso intrascente. Esta selección ha dado por resultado un repertorio que he procurado estimar adoptando los niveles estilísticos sugeridos por don RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL en su prólogo al *Diccionario VOX: común o normal*; por encima del nivel común, el *respetuoso o ceremonioso*, y sobre éste el *solemne o elevado*; por debajo del nivel común, el *familiar o íntimo*, bajo éste el *vulgar o incivil*, y aún más bajo, el *grosero o plebeyo*. En otros planos de estimación afectiva han de registrarse *eufemismos*, voces *despectivas*, *humorísticas* y *jergales*. Y finalmente los *regionalismos*, tanto americanismos generales como usos locales rioplatenses.

1.2. FRECUENCIA Y VIGENCIA ACTUAL. Estos datos son sumamente difíciles de calcular y de ningún modo pueden esperarse resultados firmes de la recolección en una sola obra. Los diccionarios son muy pobre ayuda en este aspecto, y para poder estimar con aproximación siquiera discreta, sería indispensable la compulsión y registro de toda la documentación accesi-

ble de la época, en especial la literatura de análogo tono costumbrista, la autobiográfica, epistolarios, periódicos y demás fuentes de información idóneas. De todos modos, y utilizando también quizá con demasiada libertad mi propio criterio, he seguido los grados que nos propuso el profesor LAPESA: para la frecuencia en la época, uso *abundante, corriente, poco usado y raro*; para la vigencia actual, *vivo, decadente y creciente*. Estas pautas se utilizaron para la estimación de cada ejemplo al realizar el fichero; en los ejemplos que traigo aquí, sólo las señalaré cuando ofrezcan interés especial. Me ha parecido preferible practicar una segunda selección y comentar sólo los ejemplos en que sea evidente la oposición o concurrencia de significados, o bien aquellos cuya abundancia en la obra, y en boca de distintos personajes, asegura su frecuencia. Sólo menciono de paso, pues, algunas palabras que se presentan aisladas o se dan una sola vez en el texto, aunque sean claves en la atmósfera de la pieza.

1.3. CAMPOS SEMÁNTICOS. Como ya he dicho, el material aparece agrupado por afinidad semántica. La agrupación se ha hecho con la guía fundamental del *Diccionario Ideológico* de JULIO CASARES, aunque en ocasiones me aparto considerablemente de sus esquemas para respetar la intención con que aparece la palabra en el texto.

1.4. REFERENCIAS. Las citas se hacen sobre la edición escolar de la Colección Ceibo, Editorial Ciordia, Buenos Aires 1961, que fue la adoptada en el Seminario, pese a sus defectos, por resultar la más accesible en la emergencia. Las cifras señalan página y línea, y las siglas aluden al personaje cuyo parlamento se cita, según la clave siguiente:

DM = Doña María; C = Carmen; P = Pepa; M = Manuela; DR = Doña Rosario; Pt = Petrona; L = Linares;

R = Rocamora; B = Barroso; Mo = Morales; Cs = Castro; Pz = Pérez; J = Jerónimo.

## 2. RELIGIÓN. MUNDO INORGÁNICO. REINOS ANIMAL Y VEGETAL.

Ni lo absoluto ni la naturaleza física preocupan muy profundamente a las de Barranco. Pueden mencionar a Dios en frases hechas (*la pobre madre tiene que buscarse como Dios le ayude el zoquete que han de llevarse a la boca.* ., DM 13.17/8) o conjurar un poco compulsivamente a San Antonio para *enseñarle a hacer milagros aunque no quiera* (DM 23.19). Por otra parte, pueden recurrir a la zoología para definir a la fallida inquilina doña Rosario como lechuza (DM 19.10). Pero es evidente que son referencias muy circunstanciales, y completamente desplazadas de su universo originario.

## 3. MUNDO HUMANO.

Este sí es centro de interés fundamental de las de Barranco. No me refiero todavía al hombre como candidato para las muchachas o como valor económico para la madre, sino al género humano. Les interesa la gente (DM 21.20; 32.37), y doña María no encubre sus emotivos: *En nuestra situación necesitamos de todo el mundo* (12.9). *Hombre* se usa con mucha frecuencia. Si no he omitido alguno, hay 34 ejemplos (20 de doña María, 5 de Morales y el resto distribuido entre casi todos los demás). En la mayoría de los casos (26 veces) está en

función vocativa, y en dos de ellos reforzado como *¡hombre de Dios!* No se hace distinción de sexo: en seis de los casos, doña María lo dirige a sus hijas. Se registra una notable gama de matices afectivos, de la zalamería a la repulsa. Creo que este *¡hombre!* vocativo, que no debe confundirse con la interjección de sorpresa, corresponde al nivel familiar. Los otros 8 ejemplos no se apartan del nivel común, aunque también están matizados afectivamente. Linares (48.5), Rocamora (58.5), Pepa (98.2) y doña María (84.14), hablando de terceros, le dan una leve coloración peyorativa. Doña María lo carga de intención persuasiva para lisonjear al cobrador Castro (24.30 y 82.2). Y Petrona acepta sumisa y orgullosa los cachetazos de su novio, que *¡para eso es hombre!* (101.29).

Mujer también se repite con insistencia. Encuentro 13 ejemplos, de los cuales 5 son vocativos, dirigidos por doña María a sus hijas. Los otros casos: doña María le otorga una vez énfasis ponderativo (*una amiga mía, una excelente mujer*, 87.6) y otra el tono despectivo con que trata a la servidumbre (*la mujer de las empanadas*, 20.16), tono que ha contagiado a Manuela (84.11). Se refiere a *la mujer del boticario* (22.3), a quien Carmen llama poco después *la boticaria* (32.9), en acepción que interesa ya a las relaciones de familia. Carmen descubre en la corbata de Linares una costura *de mano de mujer* (38.19) y Morales, denunciando la peligrosidad de Pepa, emplea *mujer* tres veces en diez renglones, para negarle la condición femenina y humana (. . . *ya no es mujer, ¡es una fiera!*, 43.8-11-18).

Persona e individuo se encuentran en contextos muy semejantes, como alusión a terceros cuyo nombre no interesa o no se conoce. Queda perfectamente en evidencia el contraste entre la intención respetuosa de *persona* (o más bien, el tono ceremonioso que le da doña María, 88.20) y la peyora-

tiva de *individuo*, cuando Linares interroga por la pintoresca identidad de Rocamora (40.19). Esta acepción de *individuo* suele registrarse como familiar.

### 3.1. EL INDIVIDUO COMO SER VIVO.

3.1.1. La ALIMENTACIÓN no es motivo de grandes preocupaciones para doña María, posiblemente porque tiene acostumbrada a la familia a hacer régimen y pasárselo con mate. Este sí es un motivo contrapuntístico constante en la pieza. La palabra *mate* aparece 17 veces, casi siempre empleada por doña María, y en conexión con los verbos *cebar* y *preparar*, la *yerba* y el *azúcar*. Voces corrientes entonces, perduran vivas junto a la costumbre. Mucho no hay para comer, normalmente, en lo de Barranco; doña María se lamenta de tener que *mantener* a sus hijas, pero sus recursos son inagotables. Cuando no hay con qué amasar las *tortas fritas* para agasajar a un Rocamora que amontona cajas de regalos, siempre queda la posibilidad de sugerir amablemente a Morales: *¡a ver si se trae unas empanaditas, pues!* (DM 20.16).

3.1.2. EL VESTIDO sí ya nos va introduciendo en las preocupaciones habituales de esta gente. No puede reconstruirse sobre nuestro texto el guardarropa completo de la época, pero hay las suficientes indicaciones como para percibir la actitud de guardar las apariencias, que aflora en muchos otros aspectos de la vida diaria. Las de Barranco se lo pasan saliendo de *compras*, o de *tien*das, pero visten sobre todo a costa de Rocamora: primero son *blusas*, luego una *sombrilla*, más tarde un *batón*, por fin *encajes*. Cada aparición de Rocamora es una cascada de cajas. Los nombres de prendas de

vestir, pertenecientes al nivel general, han sido de uso abundante en la época, naturalmente, pero la fugacidad de la moda los ha colocado en franca decadencia. Así ha ocurrido, por ejemplo, con bata, que era prenda doméstica pero bastante lujosa como para presumir en el balcón (P 85.2), con botines, con pajizo. Los *botines* son motivo de conflicto entre Manuela y Pepa, porque ésta no tiene serios escrúpulos en ponerse los de su hermana. Nada de extraño que Pepa haya heredado la vocación de su madre por usurpar prendas ajenas: cuando doña María se dispone a lavar la cocina le encarga: *andá traéme los botines de Morales para no mojarme los pies* (35.5). La vestimenta masculina es un procedimiento de identificación de candidatos (como luego veremos, combinado con el aspecto físico): doña María identifica al *rubio flaco* de Manuela como *el de los pantalones cortos*, 20.37; Manuela, como no sabe el nombre de su última conquista, lo llama *el del pajizo* (97.24). La vestimenta mide también valores de urbanidad: cuando Morales reprocha a Linares no haberlo llamado para echar a una visita importuna, éste contesta sonriendo: *¿para que nos hubiera dado un espectáculo viniéndose en camisa?* (49.4). Doña María no pierde ocasión de explotar como argumento a su favor la afición de las hijas por los trapos: *a cuál más inútil, que se lo pasan preocupadas de moños y composturas...* (13.16). A lo sumo, insistiéndoles mucho, puede ser que acometan alguna costura (86.15), pero otros menesteres están vedados a su condición de señoritas. Pueden arreglar la pieza, para alojar al nuevo inquilino, pero cuando doña María suspira *Y yo tengo que lavar el piso de la cocina... ¡qué trabajo!*, Pepa se apura a responder: *Pero, mama, deje que lo lave la cocinera* (35.1/3).

No obstante, la suciedad y el desaliño son actitudes francamente repudiadas. Pepa califica de *cochino* al estudiante Morales porque le encuentra un frasco con piezas anatómicas

en el baúl, que doña María le ordena retirar, indignada, del cuarto: *¡Quién le manda traer porquerías aquí!* (28.30). Y cuando se irrita con Linares lo trata, hablando con Carmen, de zaparrastroso (96.22). Calificativos familiares despectivos, como *cochino* y *zaparrastroso*, se desgastan muy rápido. Hoy están en decadencia. *Porquería*, en cambio, también del nivel familiar, conserva plena vitalidad.

3.1.3. La VIVIENDA es otro campo en el que las transformaciones provocadas por el paso de los años repercuten, aunque en menor grado, sobre los nombres de las cosas. La acción de la obra se desarrolla en un vestíbulo, “guarangamente amueblado” exige LAFERRERE. Pero el texto no alude a muebles ni decoración, salvo los cuadros del difunto capitán Barranco. En cambio, hay abundantes referencias a dependencias de la casa, especialmente al balcón. Como dice Manuela, *¡el balcón es una gran cosa!* (27.23/4). Y Petrona, con tristeza, acaba de dar la razón del entusiasta elogio: *¡Como en casa no hay balcón, es tan difícil encontrar quien se fije en una!* (27.21/2). Se entra a la casa por un zaguán (Pt. 100.33), y del vestíbulo se sale al *patio* (L 45.3), un patio con *tinajas* y *macetas* (L 36.26), por una *galería* (C 36.27) que lleva al interior, la *cocina* y el *fondo*. Pero la casa se divide fundamentalmente en vestíbulo (sector social) e interior (sector privado). Lo muestran expresiones como la de doña María a Carmen: *Llévate esas blusas para adentro* (20.22; también 32.28). También hay azotea, lo mismo que en la casa del dentista Barroso, quien *se lo pasa en la azotea mirando con anteojo* (M 21.34/5). La denominación de las habitaciones ofrece un interesante problema semántico: ¿a qué se debe la elección de *pieza* o *cuarto*? Hay 15 ejemplos de *cuarto* y 22 de *pieza*. Aparentemente, no pueden señalarse preferen-

cias por determinada forma en los distintos personajes; tampoco influye el interlocutor. En cambio puede señalarse una oposición que depende de la relación habitación-ocupante. En 18 de los 22 casos, *pieza* se usa para aludir a la habitación desocupada. En los otros casos, Carmen se refiere a la pieza cerrada de Linares (65.21-31), sintiéndola como recinto vedado, Morales usa *pieza* en un contexto comercial, reclamando por un aumento de alquiler (72.26), y Manuela alude a la de Carmen (97.12). Es decir, *pieza* se siente como vacía o ajena, mientras *cuarto* parece animarse por la vida de su ocupante y adquirir carácter propio.

Fuera de la casa, interesa señalar todavía la *esquina*, por la importancia estratégica que adquiere para las relaciones públicas que las de Barranco entablan por señas desde el balcón.

### 3.2. EL INDIVIDUO COMO SUJETO CONSCIENTE.

3.2.1. Es notable advertir que la SENSIBILIDAD resulta uno de los campos más incompletos del cuadro léxico de la obra: se reduce a unas escasas referencias al plano sensorio. Verbos del sonido y la audición: los cuadros *suenan*, doña María *los oye crujir*, Linares se entera de que Carmen *lo sintió entrar*, Pepa se queja del escándalo que está haciendo la guaranga de Manuela. Con relación al gusto, Petrona recomienda las *riquísimas tortas* (73.16) y lo mismo opina Linares del mate que le sirve Manuela (90.20). Por fin, una vaga y extraña sensación que invade de pronto a doña María, arrancándole un sorprendido *¡Pues a mí no sé lo que me ha entrado!* (91.7).

3.2.2. SENTIMIENTO. Aquí sí podemos encontrar una rica y compleja matización; tal vez el capítulo reclame una exploración más detenida de todas las motivaciones y reacciones de los personajes en la acción dramática. El solo encasillamiento de palabras en los esquemas de un diccionario ideológico es insuficiente para obtener una visión completa del juego de sentimientos que refleja la obra. Se aglomeran, por ejemplo, y aquí sólo puedo enumerarlos, síntomas de AFLICCIÓN (*¡no me mortifique usted también!*, C 17.29), VERGÜENZA (*...esta vida de humillaciones y de vergüenzas...*, C 33.24), CANSANCIO (*¡no puedo más!*, C 48.9), SORPRESA (*¡Y qué milagro!... ¿no ha venido nadie?*, Mo 17.15), ADMIRACIÓN (*¡Si viera usted qué encajes más bonitos traigo ahí!... ¡Son una maravilla!*, R 71.33/4), ORGULLO (*¿A qué vienen esos aires?*, DM 12.11), AMISTAD —aunque sea fingida— (*¡Eso no lo hace un amigo como usted!*, DM 24.8), DESPRECIO (*...Ciento cincuenta miserables pesos. .*, DM 12.10; *¿qué diablos trae en esas cajas?*, Mo 39.33).

Vamos a detenernos un poco en algunos sentimientos mejor perfilados. La INDIGNACIÓN y el FASTIDIO sorprenden por la cantidad de expresiones diversas. Encontramos en competencia los verbos *sublevar* (C 12.31), *fastidiar* (L 93.9), *indignar* (Mo 41.7) y *rabiar* (P 85.2). Lo que a Manuela le da *fastidio* (64.14), los insistentes reclamos de la madre, a Carmen la tienen *enferma* (18.7). A Morales le da *rabia* (40.17) la penosa situación de Carmen, y busca el acuerdo de Linares: *¡Dígame si no es irritante!* (40.31). Manuela y Carmen también experimentan accesos de *rabia* (C 12.31 y M 86.32) y doña María, sin perder su compostura, protesta: *¡Estas tiendas están imposibles!* (58.17). Otras dos expresiones de fastidio, por fin: la interjección *¡adiós!* (P 16.10) y el *¡cretina!* que le arranca Petrona a Morales(49.15).

Para la expresión del DESEO, aparte de *ganas* (DM 19.34), compiten tres verbos: *desear*, *querer*, *ansiar*. En la generalidad de los casos, se plantea entre los dos primeros la oposición semántica normal, que destaca la nota volitiva, más activa, en *querer*. En varios de los contextos, la sustitución mutua sería posible, pero dejando sentir a *desear* como afectado, e inversamente, a *querer* como más natural. Los diversos personajes usan indistintamente ambas soluciones, guiando su opción, al parecer, por el grado de interioridad del sentimiento. Dos contextos son particularmente ilustrativos, porque traen ambos verbos muy próximos. Dice Morales (18.1/3): *¡Pero si me dijo la señora que usted deseaba ir al teatro, y que quería que yo le consiguiera localidad!* Y doña María, en medio de un diálogo con Castro: *Mirá, Carmen, qué bonita corbata. ¡como la que vos querías!* Carmen está desde hace tiempo deseando una corbata así, y no puede encontrarla en ninguna parte (25.22/7). *Querer* es mucho más abundante: 25 casos frente a 5 de *desear*. Y *ansiar* se da una vez, como intensivo, en la fingida vehemencia de Rocamora para declarar su amor: *¡Si yo, Pepa, hace mucho que he deseado vivamente el momento feliz de podérselo decir!* (61.33). En este punto, podemos considerar también la fórmula de cortesía para atender una solicitud, que se presenta en un ejemplo particularmente interesante: Doña María usa sucesivamente la fórmula cortés y luego, impaciente, la vulgar y maliciosa: *¿Qué se le ofrece? ¿Qué se le frunce, hombre?* (77.17).

El sentimiento de AGRADO acude al verbo *gustar*, sin establecer distinguos entre satisfacción material o del ánimo: tanto gusta una pieza (DM) como un mate (DM 51.28) o una persona (R 58.13). Ciertamente que una persona también puede *caer en gracia* (L 41.5), pero lo que ocurre aquí es generalmente lo contrario. Y aunque doña María insista en que Carmen está

*encantada* con la sombrilla de Rocamora (57.5) y *contrariada* por no haber podido recibirlo (56.36), sabemos que *la presencia de ese hombre la estaba molestando* (L 48.6). Por otra parte, la oposición *contrariedad / disgusto* es de grado de intensidad. Según doña María, los disgustos son fatales: *Ya veo que te has propuesto matarme a disgustos*, le reprocha a Carmen (33.33).

AFICIÓN: La gran *afición* del tipógrafo Pérez por la fotografía (69.17), que es su tarjeta de presentación más eficaz, le permite echárselas de gran *aficionado* (69.33). Tanto este ejemplo como el de doña María (*¿Usted es aficionado al mate?*, 51.13) permiten advertir una intención ceremoniosa, la voluntad de trascender a un peldaño superior al normal. La *simpatía*, afición hacia una persona, cristaliza como grado de relación amorosa, dentro de la jerarquía precisa que fijan las convenciones sociales. Así se ve claramente en el diálogo que inicia Morales: —*¿Y qué tal los novios, Manuela?* M —*Novios no; simpatías no más* (97.17/8).

En el capítulo del AMOR, encontramos en primer lugar la comprobación del uso casi exclusivo de *querer*, usado por Rocamora, Petrona y Linares para declararlo directamente al objeto de su afecto (R 47.16; Pt 70.25; L 94.22-45), por doña María, Morales, Carmen y Petrona, hablando de sentimientos ajenos, y por Carmen, para confesar su propio amor a la madre. Frente a esta preferencia general, el verbo *amar* sólo surge en labios del ridículo Barroso, en su grotesca declaración a Carmen (75.28-37 y 76.9). Las implicaciones sociales del sentimiento se evidencian en *festejar* (DM 53.9) y *pretender* (C 10.28), con su correspondiente "status" *pretendiente* (L 41.4). Todos los personajes se contagian de la obsesión de las de Barranco por los *novios*: la palabra aparece 9 veces, en cinco bocas distintas. Con toda evidencia, es el grado más gene-

ralmente aceptado y la denominación corriente para la relación prematrimonial, frente a una cantidad de grados de alcance más restringido. En el plano opuesto del sentimiento, Carmen declara que *no lo puede ver* a Rocamora (12.20).

Dos expresiones frecuentes traducen la COMPASIÓN o el DESCONSUELO: *pobre*, que doña María usa 6 veces (dos de ellas refiriéndose a sí misma) y además Morales, Carmen y Petrona, y *lástima*, que aparece 7 veces, aplicada por varios personajes. Manuela (26.32) y Barroso (75.4) la emplean en exclamación: ¡*Qué lástima!*

La GRATITUD se presenta en la frase *dar gracias*, que usa doña María (dos veces, hablando con Carmen). Varios personajes dan las gracias en circunstancias análogamente normales, y Carmen lo hace una vez irónicamente (75.5). En tres oportunidades, Linares (53.27 y 90.25) y Rocamora (60.35) utilizan la fórmula en acepción técnica del matear, para indicar que no desean más. Aparecen también *agradecer* y *agradecido*, y en el plano antitético, doña María llama a Carmen *hija desnaturalizada* (33.37) para acusarla de INGRATITUD.

Por fin, como manifestación del PLACER, sólo encontramos *gusto*, que una vez se presenta como indicio de voluntad (*lo hago con tanto gusto*, R 47.9), otra con relación al sabor del mate (*¿Estaba a su gusto?*, M 53.29), y tres veces como signo de cortesía (*¡Tanto gusto!*), que doña María prodiga con efusividad lindante con la lisonja.

3.2.3. En el cuadro del INTELECTO vuelve a restringirse el alcance del vocabulario. Evidentemente no es una facultad que las de Barranco ejercitan con mucho entusiasmo. Señalemos algunas alternativas interesantes en el terreno de las ideas:

3.2.3.1. Entre las NOCIONES A PRIORI, como las de existencia, cambio, relación, espacio, forma, movimiento, colocación, tiempo y cantidad, podemos escoger algunas palabras que no alcanzan a configurar un sistema orgánico de pensamiento.

Para la noción de ACAECER concurren los verbos *suceder* y *pasar*. Contrariamente a lo que parece ser la tendencia actual, *suceder* es más frecuente: hay cuatro casos contra uno de *pasar*. Con el mismo valor que éstos, se usa el transitivo *tener*. Así, junto a *¿Qué le pasó a usted anoche al entrar?* (C 36.24) y *¿Qué ha sucedido?* (C 16.4) encontramos *¿Qué tiene, Carmen?* (Mo 48.27). La equivalencia se ve claramente en las preguntas simultáneas de Manuela y Petrona ante la fingida dolencia de doña María: M —*¿Que es eso, mamá? ¿qué tiene?* P —*¿Que le pasa, tía?* (34.14/6).

La noción de PRESENCIA vagamente localizada, se expresa con el verbo *andar* (*¿Dónde anda Pepa?*, DM 26.33). Tres de los cuatro ejemplos son de doña María (32.33 y 100.28) y el otro de Pepa (98.5).

Mientras la noción de PERMANENCIA está representada sólo por un caso de *quedar* (DM 99.1), la de CAMBIO tiene dos manifestaciones: *cambiar* y *modificar*. El texto parece deslindar una jerarquía entre las dos formas, aunque ninguna llegue a salir del nivel común. Es una escena entre doña María y Morales: DM —*Pero le voy a dar una noticia que lo hará cambiar de parecer.* Mo —*¡Y bien, señora! ¡Eso no modifica en nada mi resolución!* DM (con enojo) —*Tiene que modificarla, ¿cómo no la va a modificar?* (98.22/8). Doña María usa más naturalmente *cambiar*, y recurre luego a *modificar* para situarse en el mismo plano adoptado por Morales en la discusión.

Entre los conceptos de RELACIÓN encontramos, para expresar la noción de SEMEJANZA, la metáfora lexicalizada re-

trato: ¡Sos el retrato de tu pobre padre! (DM 13.3) y para la DIFERENCIA el adjetivo *distinto*, usado dos veces: en un diálogo entre doña María y Carmen (66.4-20; lo emplean ambas, oponiendo a Linares a los demás) y en una manifestación de Rocamora a Carmen (*La noto a usted muy distinta*, 71.24). Para expresar la noción de IRREGULARIDAD o EXCEPCIÓN, compiten cuatro adjetivos. Sin más ejemplos, no es posible determinar si configuran un campo semántico preciso o responden simplemente a preferencias individuales de los personajes. Se trata de *raro* (DM 90.27), *extraño* (L 47.37 y DM 51.36), *particular* (P 85.18) y *curioso* (L 40.33).

Para la noción de CONVENIENCIA hallamos un adjetivo muy frecuente entonces, hoy en decadencia, aplicado por doña María: ¡*Qué ha de ser chica, señora! Es una pieza muy decente*. Más adelante veremos otra vez este adjetivo, en su acepción más corriente, aplicado a la conducta humana.

En materia de ESPACIO, acotemos: para la noción de LUGAR, doña María opta por *sitio* (89.19). Dos referencias nos indican que la casa de las de Barranco no tiene espacio de sobra: primero, la discusión sobre la pieza para alquilar: DR —*Pero me dice esta señorita que la pieza es muy chica* DM —¿*Chica?* ¡*Qué ha de ser chica, señora!* (14.20/2). Recuérdese que después de verla, doña Rosario sugiere ¡*Y usted a su pieza póngale unos palitos y le resultará pajarera!*, con lo que se gana lo de *lechuza*). La otra referencia la aporta Carmen: ¡*Es tan angosta la galería!* (36.27), justificando el tropezón de Linares contra una maceta. Pero a pesar de la falta de espacio, en ciertas circunstancias hay que guardar una distancia prudencial. Con Pepa, por ejemplo, como le aconseja Morales a Linares: *Muerde y araña como cualquier perro o cualquier gato. ¡póngasele a tiro y verá!* (43.13).

Con la noción de FORMA podríamos vincular el aspecto

exterior de seres y cosas. Doña María lo expresa con una voz familiar, corriente y viva aún hoy, *facha* (19.11), y familiarmente también, juzga por la apariencia a los candidatos de Manuela: ¡*El morocho gordo!* ¡*Bonito mamarracho!* (64.11/2). La complexión física, como habíamos visto con la vestimenta, es un recurso clasificatorio que ejercen las hermanitas Barranco. Sus conquistas son identificadas como *el rubio flaco*, *el morocho gordo*. Aplicados a personas, *gordo* y *flaco* me parecen de nivel familiar, aunque los diccionarios no lo indican. El americanismo *morocho*, sobre todo en el Río de la Plata, es abundante, casi excluyente de “moreno”, y vivo en el nivel común.

Para la noción de MOVIMIENTO, en diversas proyecciones, encontramos *tirar* (... *el flaco que tiraba la carta a la escalera*. ., M 21.6; *siento ganas de tirarle por la cara la porquería que me trae!*, C 12.32; *tiró las botas y se quedó dormido*, L 91.17) y *volcar* (*se ha empeñado en volcar aquí todas las porquerías que no le sirven en su casa!*, Mo 40.22/23), *voltear* (*Dejalo, lo vas a voltear!*, P 28.35, hablando de un frasco) y *venirse al suelo* (los cuadros, P 89.33). Con idea de FUGA, *ahuyentar* (DM 55.30). Hay 9 ejemplos de la forma imperativa *andá*, todos de doña María, dirigidos a sus hijas o a Jenaro, muchacho de servicio. La eliminación del imperativo en la conjugación de *ir* es completa. Tres veces se da la frase *mandarse mudar* (DM 21.27 y 96.28; Mo 45.8), frecuente en el Río de la Plata, en nivel común y familiar. El sentido es ‘irse’; en cambio, cuando Linares y Morales hablan de *mudarse* (L 38.2; Mo 52.19) inequívocamente quieren decir ‘cambiar de vivienda’. El tránsito recurre al verbo *pasar* (C 15.29; DM 27.20), que llegando a la esquina se hace *doblar* (52.19).

*Meter* es el representante de la idea de COLOCACIÓN.

Los dos ejemplos (P 30.20 y DM 67.22) confirman el matiz intensivo que Gili Gaya, en su *Diccionario de Sinónimos* detecta como causa de la preferencia popular frente a *poner*, sobre todo el primero: *¿Y cómo se han de ocupar si usted no hace más que meterles a Carmen por los ojos?* El equivalente para la idea antitética es *sacar*, presente con cinco ejemplos. Superada la amenaza de cobro del alquiler, doña María ordena a Manuela *sacar* a San Antonio del no muy sagrado recinto en que lo había hecho encerrar (26.26; 23.14).

El TIEMPO es un factor imponderable para la ociosa actividad constante de doña María. Ella no puede entender que Linares *se lo pase* escribiendo en su cuarto (52.13), pero no admite tampoco sin protestas que Manuela y Petrona *se lo pasen* todo el día en el balcón (27.19; 64.8). Las chicas manifiestan asomarse sólo *a ratos*, pero estos *ratos* son tan frecuentes (hay seis ejemplos) que es difícil precisar dónde está el límite de lo ACOSTUMBRADO. Para esta noción, doña María y Linares apelan al verbo *soler* (DM 32.22; L 51.15), algo eclipsado hoy en el habla familiar americana por el avance de “saber” con la misma nota de frecuencia. La POSTERIORIDAD inmediata se ha infiltrado en el adverbio relativo *conforme* (*Dice el señor Barroso que conforme despache a un cliente que lo está embromando va a venir a tomar mate*, J 64.24), sin abandonar la frase *en seguida* (*Andá, decile a Carmen que venga en seguida*. DM 59.3; hay otros cinco ejemplos). Similar noción de futuro inmediato (equivalente al adjetivo “próximo”, que no aparece) se expresa con la proposición de relativo *que viene*, como determinante de *semana* (DM 23.25; Cs. 26.16) y de *lunes* (DM 82.31). La noción de PRONTITUD está representada por *ligero* (como adverbio: *¡Salga ligero!*, DM 58.1) y *De golpe me he puesto así sin saber por qué*,

DM 91.7; la de LENTITUD por el verbo *tardar* (dos veces por doña María y otra por Barroso).

La dimensión humana del tiempo, la edad, se percibe en dos campos opuestos, como lucha generacional. Por una parte doña María, por otra los jóvenes. Doña María ve alternativamente a la otra generación como niños o como mayores, según el juicio que le merecen sus actos. Para el reproche, prefiere *¡Niñas!* (solemne, ante terceros de ceremonia, 15.11 y 70.8), pero en confianza *¡¡Parecen chicos!!* (a Morales y Pepa, 51.3) y en el mismo contexto: *¡Tamaños zánganos peleándose como criaturas!* Linares también usa *niña* como delicada amonestación a Carmen: *¡Vamos, no sea niña!* (48.21) y Morales, sin carga afectiva alguna, habla del *chico* que trae las cajas de Rocamora (39.27). En cambio, cuando aflora una intención ponderativa, doña María prefiere *joven* (*Nós han ido siguiendo dos jóvenes muy bien que la festejan*, 53.8), que Rocamora adopta también como circunspecta alusión a Linares (46.9). Manuela adhiere al uso de la madre: *¡Mama! ¿Sabe quién es el joven que estuvo esta mañana?* (54.27); en cambio Pepa recurre a otro ponderativo, *mozo*, por lo menos en este contexto: *La pieza hay que alquilarla a algún mozo bien*, 22.38. Frente a estas matizaciones estilísticas, la denominación general para la juventud es *muchacho*, aplicado en el nivel familiar por doña María a sus hijas (4 veces, hablando a terceros), por Carmen a sus hermanas (dos veces), otras dos por Linares a Carmen y a las otras, y una vez por Barroso. En la otra perspectiva, los jóvenes apelan despectiva e irrespetuosamente a *vieja*, tanto Pepa mencionando a doña Rosario (16.9) o insultando a su madre (*¡Vieja loca!*, 108.2), como Morales hablando con Linares de doña María (41.10/1). Otra vez lo usa la misma doña María, apelando a la conmiseración de Carmen: *Pensá en tu pobre madre, que está enferma y vieja, que pocos años le quedan de vida, y que nada te*

*cuesta complacerla* (55.33). Dos nociones CUANTITATIVAS: la idea de SIMPLICIDAD asoma en el adjetivo *puro* (*¡es pura yerba!* DM 91.20; *¡Si es una pura embrolla!*, Cs 42.22) y la frase adverbial *de puro* (*¡es de puro remilgada que es!*, DM 19.35; otra, DM 24.22). *Bastar* y *alcanzar* compiten para la idea de SUFICIENCIA. Pero los respectivos contextos no permiten ver si funcionan exactamente como sinónimos. Creo que hasta cierto punto son conmutables con *ser suficiente*, pero no entre sí: *¡me parece que ha de bastar ser pretendiente de Carmen para no caerle a usted en gracia!*, le dice Linares a Morales (41.3/4); en cambio doña María, en una apreciación más cuantitativa, se queja de que los *cientos cincuenta miserables pesos que nos da de pensión el gobierno no alcanzan para nada* (12.10/1). Acabamos de ver un ejemplo de doña María en que se refiere a los *pocos años que le quedan de vida*. Hay que recordarlo aquí, como muestra de la idea de RESIDUO.

3.2.3.2. El cuadro de la INTELECCIÓN ofrece material en aquellos aspectos que más afectan las relaciones humanas. De los conceptos de INGENIO y NECEDAD, este último resulta mucho más explotado. Con la noción de ingenio, sólo se vincula una mención al *caletre* de Rocamora, y no sólo negativa sino francamente irónica, una de las pocas expresiones familiares en boca del temperamental pero correcto Morales: *en su caletre no cabe que nadie pueda resistirse a la larga a un hombre que regala, vuelve a regalar y continúa regalando* (40.28). En cambio para la necedad hay una gama abundante de matices. La escala de intensidad, en el entorno de la obra, parece ordenarse así: *tonto* (doña María a Carmen, suavizando una escena difícil con Castro, 25.36, y de Carmen a Manuela, que finge no entenderla, 95.16); *tilingo* (Manuela calificando a Barroso, 21.34, y Morales a Manuela, 43.5; Pepa a Manuela: *¡No seas*

*tilinga!*, 86.30); III *zonzó* (es el comentario de doña María cuando Manuela llama *tilingo* a Barroso; así lo juzga también Carmen, que lo frena con ¡*No sea zonzó! ¿Eh?*, 76.1); IV *idiotá* (doña María a Carmen, 19.24; porque “ni siquiera sirve para mentir”; los grados sucesivos se perciben en la pelea in crescendo fuera de escena, entre Pepa y Manuela: M —*Más zonza serás vos... ¿entendés?* M —*¡La idiota sos vos! ¿Qué te has creído?* P —*¿A que no me lo repetís?* ¡*Guaranga!*... M —*¡Estúpida!*) V *estúpida*, pues, es más violento que *idiotá*, y hay otro ejemplo de doña María, en que se impacienta con Pepa y la trata de *estúpida*, después de haberle advertido ¡*No digas zonceras, mujer!* (30.12); VI *imbécil* (no es necesariamente más intenso que *estúpido*, pero le dan mucho énfasis las situaciones en que Barroso, con sus actitudes, se lo arranca a Carmen, generalmente tan mesurada (76.17 y 79.31). La IRRACIONALIDAD se presenta en *disparate* (DM 99.19 y 103.21) y en *loco* (DM 10.26 y 58.24; P 108.2, como insulto a su madre).

MEMORIA y OLVIDO: doña María y Rocamora prefieren el reflejo *acordarse* (R 62.23; DM 67.10), y *olvidarse*, también como reflexivo, congrega los usos de doña María (19.26), Manuela (30.37) y Linares (85.24).

La SUPOSICIÓN recurre a tres verbos: *figurarse* (¿*qué es lo que te has figurado?*, P 16.12; ¡*figúrese!*, L 37.21), *imaginarse* (¿*qué te imaginás que sos?*) DM a C, 12.7; también 50.38) y *ocurrírsele* (¿*cómo se le ocurre que le voy a escribir?*, M a DM, 21.18; también M 39.8 y L 44.6). En relación con este último, el sustantivo *ocurrencia* (DM 25.11), que es una ‘salida peregrina’ y no sólo ‘ingeniosa, original’ como admite la Academia.

Los verbos de sentidos sirven con frecuencia para llamar la ATENCIÓN, sobre todo en modo imperativo: *ver* (¡*Ve quién*

*golpea las manos!*, DM a P, 22.32; DM 13.32 y 32.1), *oir* (*Y aunque se lo digan. ¿oye? ¡aunque se lo digan, no lo crea!*, C 18.14; *¡oiga!*, DM 81.3 y L 93.30). En concurrencia con ellos, se dan también los verbos propios de la percepción atenta: *mirar* (cuatro ejemplos de doña María, uno de ellos en que no hay propiamente apelación al sentido de la vista: *¡Mire que ha andado esta muchacha!*, 25.27) y *escuchar* (DM 82.6-9; L 94.14); además *fijarse* (*¡Fíjese en lo que está diciendo!*, P a R, 61.10; M 27.2).

La noción de COMPRENSIÓN se reparte entre dos verbos usados abundantemente: *comprender* (8 veces) y *entender* (15 veces). Las razones para la elección de uno u otro no parecen apartarse de la distinción que señala Gili Gaya: *entender* está más cerca de la percepción y *comprender*, de la razón. Hay dos textos en los que este deslinde se da con bastante claridad: *Así lo entiende y no hay quien le haga comprender otra cosa* (Mo 40.31) y el siguiente diálogo: P —*El otro día se lo insinué; pero no me entendió.* DM —*¡No se lo harías comprender bien claro!* (89.13/4). En general, también, salvo en un caso, *comprender* alude tan directamente a lo racional que no podría sustituirse; en cambio *entender* admitiría en varios casos la sustitución. Esto, unido a la abundancia de ejemplos, parece indicar una preferencia por *entender*, que estaría avasallando el ámbito de su rival. No parece tampoco que los personajes muestren predilección por una u otra forma.

La noción de CREENCIA presenta también dos verbos competidores, pero aquí es mucho más visible el predominio de uno de ellos, *creer*, sobre el otro, *parecer* con carácter impersonal. Los ejemplos del primero duplican los del otro (11 contra 5), y se reparten entre varios personajes, mientras *parecer* sólo se encuentra en Manuela y doña María. Una cantidad abrumadora de los casos de *creer* se da en la frase *¿Qué es lo que te has creí-*

do?, en la que apunta más bien a la idea de 'estimarse, pensar de sí mismo', que el *Diccionario VOX* registra como uso vulgar madrileño; creo que aquí puede considerarse de nivel familiar. *Parecer* se refiere en cambio a la opinión que puede tenerse sobre alguna cosa o persona, y suele aparecer en oración interrogativa: *¿Qué te parece?*

El CONOCIMIENTO se da como experiencia, en una frase de doña María que resume su formación cultural: . . . *tengo un poco más de mundo que vos y conozco mejor la vida..* (13.1/2; además DM 19.36); por eso se indigna de la ignorancia de sus hijas, que con formación escolar son capaces de escribir una *barbaridad* (14.5) como *se alquila* con *h* o *pieza* con *z*.

3.2.3.3. APRECIACIÓN Y VALORACIÓN. Con sentido de COMPARACIÓN, con carácter absoluto, compiten dos adjetivos que usa indistintamente doña María: *¡Mire que perder el tiempo con semejantes tipos!* (21.2) y *¡Tamaños zánganos peleándose como criaturas!* (51.4). La oposición UTILIDAD/INUTILIDAD es una de las claves de la obra. Doña María construye su escala de valores fundamentalmente sobre este eje. La utilidad está patentizada en el verbo *servir*, del que aparecen 9 ejemplos. Seis son de doña María, los otros de Pepa, Morales y Carmen. El modelo más característico de los juicios de doña María es la escena en que recibe un ramo de flores enviado a Carmen por Barroso: *¡Si será zonzos! ¡mire que venirse tan luego con ramos! Si fuera algo que sirviera... (21.36/ 22.1)*. Y correlativamente con sus quejas de que *¡estas haraganas no sirven para nada!* (13.27), recurre a los adjetivos *inservible* (14.2) e *inútil* (13.15), calificativos aplicados indistintamente y con bastante acierto a sus hijas.

El concepto de PRECISIÓN se organiza sobre los verbos

*necesitar* y *precisar*, la perífrasis verbal impersonal *es preciso* y el sustantivo *necesidad*. *Necesitar* es el más abundante: hay 11 ejemplos, de casi todos los personajes. En cambio *precisar*, que en esta acepción me parece de nivel familiar, es exclusividad de doña María: *Si precisa algo, avise.* (55.22; también 78.24). *Es preciso* intensifica la idea de necesidad imperiosa: *¡Es preciso, es preciso que este hombre nos haga aumentar la pensión!* (DM 55.25); hay otros cuatro ejemplos, de doña María, Barroso y Morales. *Necesidad* aparece en tres textos con signo negativo, por ejemplo *¡no hay necesidad de que usted se moleste!* (L 36.16); los otros son DM 19.21 y C 66.31.

IMPORTANCIA. El verbo *importar* se da nueve veces, siempre en frases de rechazo, del tipo *¿Qué me importa?* Frente a esta manifestación de DESDÉN, encontramos el uso frecuente del sustantivo *porquería*, con acepción familiar de ‘cosa de poco valor’ (*¡Se ha empeñado en volcar aquí todas las porquerías que no le sirven en su casa!*, Mo 40.22).

Los juicios de valor sobre BONDAD se formulan con *bueno*, aplicado dos veces a personas (Pt 67.25 y DM 82.2) y *bonito*, usado tres veces con intención sarcástica: *¡Bonitos inquilinos los que trae!* (DM 19.12; también C.95.20 y P 106.5, reprochándole a su novio la tardanza: *¡Sí, sí, muy bonito!* En el plano opuesto, calificaciones de MALDAD se dan con *peste* (*¡Es lo que falta! ¡que nos venga a traer las pestes del hospital!*, DM 28.23) y *crimen*, ‘acción odiosa’: *¡No me engañe, Rocamora!... ¡Sería un crimen que me engañara usted!* (P 62.9). *Regular*, otro juicio de valor, se aproxima al matiz despectivo que suele encerrar “mediocre”, es decir ‘casi malo’. En nuestro texto las determinaciones juegan muy finamente: un diminutivo atenúa el juicio y un *nomás* lo realza y confirma; al examinar

las blusas regalo de Rocamora, doña María concluye: *Son regularcitas, no más...* (10.13).

Para los juicios de BELLEZA compiten *bonito* (seis casos) y *lindo* (seis casos también). Doña María prefiere el primero y las jóvenes el segundo. Tal vez esto indique un momento de cambio generacional, pero esta conjetura tendría que confirmarse con un cotejo minucioso de otros textos. Un tercer calificativo, *precioso*, aparece como grado de intensificación de *bonito* (*Mirá, Carmen, qué bonita corbata... ¡Es preciosa!*, DM 25.22/5) y cuando se quiere elevar otro grado, se recurre ya al superlativo *lindísimo* (DM —*¡Porque es precioso!* M —*¡Lindísimo!*, 62.34/5). Doña María utiliza también los argentinismos *preciosura* y *monada*, del nivel familiar, corrientes y vivos hasta hoy, sobre todo en lenguaje femenino. El contexto nos advierte que la valoración es no sólo exagerada, sino falsa. Porque se refiere a las mismas blusas que a solas juzgará *regularcitas, no más*. El valor antagónico, la FEALDAD, se atribuye también explícitamente al objeto en cuestión, las blusas, con el adjetivo *horrible*, en grado superlativo de *feo*: *¿Y por qué han de elegirme la más fea para mí? ¡Pero si es horrible! ¡Horrible!* (P 22.13/9).

La ESTIMACIÓN se traduce con la frase familiar *hacer caso*, pero como los cinco ejemplos que aparecen tienen signo negativo, hay que vincularlos mejor con la opuesta noción de DESPRECIO. Esta es evidente, por ejemplo, cuando Morales dice de Rocamora: *¡Carmen no le hace caso, pero ¡bah! para él no valen desprecios ni desaires!* (40.25/7) Recordemos aquí también el calificativo *mamarracho* con que doña María descalifica al “morocho gordo” que se había fijado en Manuela. Esa forma particular de estimación que es la murmuración, tiene relativamente poca intervención en la vida de las de Barranco, aunque parezca raro. Sólo una vez doña María, ante la visita de Rocamo-

ra, urge a Manuela: *Andá, decile a Carmen que venga en seguida, que se deje de tantos preparativos, que no la vamos a criticar* (59.2/4).

3.2.4. VOLUNTAD. Hemos visto ya, al considerar el sentimiento de deseo, la oposición *desear/querer*. Ahora, al entrar en el terreno de la voluntad, habría que mencionar 17 casos más de *querer*, en los que la voluntad y resolución del sujeto es más activa, de modo que excluye la alternancia con *desear*. Por ejemplo: *Ya le he dicho que no quiero que me ponga las manos encima*, C a DM, 78.20; o *¡No quiero que me traiga usted nada!*, C a Mo 18.13).

La NECESIDAD de realizar un acto, aparte de expresarse con la palabra misma (DM 19.21), se encuentra en la frase *no tener más remedio* (M 21.8 y Cs 24.6). Los actos interesan también por sus *causas y efectos* (*No me perdono haberle causado esta contrariedad*, Mo a C, 18.26/7; Carmen, enojada por los regalos de Rocamora: *¡Y si él supiera el efecto que me hacen!*, 48.15). Por eso Carmen tiene tanto empeño en mostrar a Rocamora la inutilidad de sus esfuerzos: C — *Desde que yo se lo pido, desde que le digo que no quiero que me traiga nada, que no quiero.* R — *Lo hago con tanto gusto.* C — *¡Pues aunque lo haga usted con gusto! ¡Desde que yo me opongo!* (47.6/11). Ese modo conjuntivo *desde que*, usado en otros pasajes por Carmen y también por Rocamora, es un cambio semántico americano: el valor temporal se ha extendido a causal, y así se lo encuentra corrientemente en nivel familiar y vulgar.

Los MÓVILES de los actos no tienen menos importancia, sobre todo en los seres que nos rodean. Hay un pasaje que reúne la preocupación de Carmen y doña María por el comportamiento de Linares, en que se ven las distintas actitudes de madre e hija: C — *...pero estoy segura que lo único que se propone es que*

*aprenda a escribir. Para eso sirven mis copias!* DM —*Sí, pero muy bien que de esa manera hemos conseguido que se tome interés por nosotros* (66.25/30). Y como lastiman los actos arbitrarios, no hay que extrañarse de que Petrona se queje porque la madre no acepta a su novio *¡tan decente! ¡tan bueno!... por nada. ¡por capricho!* (67.25-28). Lo que ni Carmen ni doña María se avienen a admitir son *pretextos* (C 65.32; DM 67.16); pero la divergencia surge en cuanto deben determinar qué son razones y qué son pretextos. Divergencia similar a la que se plantea, por ejemplo, en la interpretación del verbo *empeñarse*. Para doña María se trata de una actitud meritoria: para alabar a Carmen, asegura a Rocamora *que se ha empeñado en prepararle ella misma el mate...* (56.35; igual en 60.4). En cambio Morales y Carmen sienten la obstinación de Rocamora como presión insoportable: *¿No le he pedido a usted que me haga el favor de no traerme nada? ¿Por qué se empeña en hacerlo?* (C 47.2/3; cf. el ejemplo de Mo 40.22/3, citado a propósito de *volcar*). Y todavía recurre Morales a una frase más expresiva para desacreditar a Rocamora; *Sucedá lo que suceda, continúa impasible, firme en sus trece.* (40.27/8).

Los OFRECIMIENTOS no caen en el vacío; doña María se encarga muy bien de recordar promesas. En cuatro oportunidades aparece el verbo *prometer* en frases como *¡No se olvide usted lo que me prometió!* (53.25). Es claro que estas promesas no tienen por qué haber sido espontáneas, porque está muy bien desarrollado el sistema de PETICIÓN: *Pedir* es el término preferido, usado seis veces por doña María, Linares, Morales y Carmen, con intención persuasiva o como mera demanda; la demanda se atenúa llamándola *encargo* (DM 19.26; B 44.18). Cuando Carmen quiere convencer a Morales de que no le lleve más obsequios exigidos por su madre, humildemente se lo *ruega* (18.12); cuando doña María quiere inducir a Carmen a mostrarse

amable con Linares, se lo *suplica*, llegando casi al servilismo con su hija (55.27).

Los escasos ejemplos no permiten deslindar los respectivos campos en los verbos que se refieren a la PERMISIÓN. Se usan tres: *consentir* (C 10.30; C y DM, 103.18-21), *permitir* (Pz 69.29) y *dejar* (Pt 101.29). Prescindiendo de los matices semánticos que delimitan su significación, creo que pueden ordenarse en la serie mencionada, sin salir del nivel común, como una jerarquía desde el menos al más corriente.

MANDO. Los 5 ejemplos del verbo *mandar* permiten advertir los síntomas de la quiebra de autoridad que comenzaba a afectar a la sociedad finisecular. Doña María pretende conservar las riendas de la casa, correlato doméstico de una sociedad en la que el cobrador Castro no hace sino lo que le mandan (24.20), pero ya no puede ocultar las fisuras y su autoridad es ficticia. Primero es Pepa quien le advierte de los consejos de Linares a Carmen: *...le decía que aunque se lo mandasen, no debía hacer eso.* (68.20/1). Y luego Morales, que después de mucho aguantar, se decide a hablar claro: *Ahora usted manda, pero no convence. Inspira usted temor, pero no respeto* (99.30/2). Y terminan por rebelarse una a una las marionetas que doña María creía manejar tan bien. Ella es la única culpable, por no haber querido leer en el corazón de Carmen, en permanente defensa contra la coacción desde el comienzo, desde que sospecha que Rocamora se empeña, *¡como si quisiera someterme. obligarme!* Eso es lo que no puedo soportar, mamá!

(Concluirá)

---

MIGUEL V. OLIVERA GIMÉNEZ es profesor de Enseñanza de la Gramática Castellana, y secretario técnico del Departamento de Filología, de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.



## *Amelia Aguado: APROXIMACION A UN GUAPO DEL 900, DE SAMUEL EICHELBAUM*

### a) TÍTULO Y PERSONAJES MÁS IMPORTANTES

SE HA CALIFICADO a *Un guapo del 900* de “enérgica pintura de los entreveros políticos anteriores a la ley Sáenz Peña”<sup>1</sup>. El tema había merecido la denuncia de la literatura nacional —piénsese en *Pago chico* de Roberto J. Payró— y el latigazo de los sainetes —por ejemplo, *El candidato del pueblo* de José A. Saldías, *Los políticos* de Nemesio Trejo.

Ya el título de la obra anuncia, pues, su situación en una tradición literaria netamente argentina, pues alude a uno de los personajes típicos de esa tradición, el guapo. Esto es lo mismo que decir que la obra se autolimita por una serie de coordenadas definitorias del personaje; y éste queda aún más circunscripto en el título que lo refiere al 900, época bien determinada, también tópica en la literatura del país.

En otras palabras, el título describe a uno de los personajes de la obra, presumiblemente el más importante, y connota todas las características fijas que ese personaje debe tener: fundamentalmente, culto a la hombría, probado en actitudes propias de hombres (coraje, lealtad, conducta recta dentro de los cánones de la ética masculina) y en cierto menosprecio hacia la mujer

(si bien, en última instancia, solo la mujer puede atestiguar lo más íntimo de la hombría: su infidelidad implica, en consecuencia, un testimonio infamante). Además, el título concreta una situación político-social en que las cualidades del guapo se ponen al servicio de determinado caudillo.

El solo título nos anticipa que los *dramatis personae* son, por lo menos, dos: el guapo y su caudillo. Y que se mueven en un mundo complejo de ataduras y compromisos políticos, unidos por “gauchadas” que se pagan con lealtad. Se presume, además, una corte de “partidarios”, una masa indiscriminada de “adversarios” Se adivina un conflicto en que esté en juego la hombría.

## 1) EL GUAPO

La caracterización general que formula Ezequiel Martínez Estrada<sup>2</sup>, con las salvedades que hace oportunas la época en que se desarrolla la pieza, se acomoda más o menos exactamente a varios personajes de *Un guapo del 900*. Es que la religión de la hombría es un culto misterico, con años de preparación, que admite grados e iniciaciones. Camilito, Ventarrón y el Yiyo son todavía catecúmenos; Testa, Gualberto y Bataraz quizá no alcancen nunca el grado más alto. Ladislao y Ecuménico lo han logrado y se vocación de guapeza se orientó desde la infancia: “No tenían todavía su papeleta de ciudadanos cuando ya gritaban en los atrios ‘Viva don Alejo’”<sup>3</sup>. Sirviendo a don Alejo, su guapeza se convirtió en estado de gracia de la religión de la hombría.

Ecuménico López y su hermano Ladislao se definen en la obra como guapos. Así lo afirma su madre, con ponderaciones a su coraje y a la destreza con que manejan el cuchillo y las

situaciones peligrosas, y, por contraposición, con los juicios que formula a propósito de Pancho, el hermano de ambos. Sirva de ejemplo el diálogo que transcribimos:

NATIVIDAD (después de un silencio). — *Yo no sé, mi hijo. Vos contá con la amistá de Ecuménico. Eso no te faltará nunca, porque mis machachos son más derechos que la ley. No en balde don Alejo los tiene a su lao dende que aprendieron a usar cuchiyó. Sabe que ande están Ecuménico y Ladislao nunca faltarán dos hombres pa jugarse el peyejo.*

PALMERO. — *Es verdá.*

EL QUEBRAO. — *Son guapos y liales.*

NATIVIDAD. — *¿Que si son guapos? Cuando las cosas se ponen feas, don Alejo los hace trair, y en cayendo ellos ni las moscas zumban. No le hacen asco ni a la muerte. ¡Es de ver como baila el cuchiyó en sus manos! Ecuménico, pa unas elecciones que hicieron ayá en los tiempos de don Alsina, tomó él solito y su alma, a punta de cuchiyó, una comisería. El comisario, el sargento y los agentes tuvieron que albergarse en lo de Tobías, un boliche que sabía haber en los confines de la Calle Ancha, la frontera de la ciudá. (Después de una pausa). El Pancho, sí, parece de otra entraña. Medio cobardón. A ocasiones me da miedo. Ni cuchiyó sabe usar el pobre. Anda de un lao pa otro, meta charla y charla, sin un cobre en el bolsiyó. Así me dicen. Porque lo que es conmigo no conversa ni cinco. La policía no le pierde pisada. Vaya a saber en qué andará para que la policía lo tenga entre ojos. <sup>4</sup>*

La madre insiste, en el aspecto positivo, en caracterizar a sus hijos Ladislao y Ecuménico en lealtad, destreza y valor. "Son más derechos que la ley": hay un código superior a las normas estrechas de la ley. Ellos lo encarnan. La ley común está dispuesta de su carácter de instancia superior y de su poder coactivo. El ejemplo que acabamos de citar, narración de un expediente común en las luchas electorales de la época, corrobora nuestro juicio, pues, de hecho, es un delito, considerado a la luz de las normas comunes, una rebelión contra las con-

venciones establecidas, y se lo cita con elogio. ¿Qué carácter tienen estas afirmaciones de la madre? ¿Acaso un simple afán de justificación? Muy por el contrario. En todo momento reconoce el valor positivo de las prendas de sus hijos. En especial, el coraje que evidencian en el uso del cuchillo.

En el aspecto negativo, la caracterización de Pancho sirve de contrapunto. Es cobarde, frente a la valentía de sus hermanos. No sabe usar cuchillo. El lenguaje de actos de sus hermanos pasa a ser en él charlatanería inútil. La policía, que se somete con cierto respeto a los dos guapos, “no le pierde pisada”. La reticencia de Natividad quizá encubre pecados inconfesables de Pancho, quien podría ser un “adversario” que, por resultarle imposible eludir la política, busca modalidades nuevas, todavía no corrompidas.

La adhesión a don Alejo parecería algo incongruente en estos dos guapos, pero tiene una explicación en palabras de Ecuménico:

PALMERO. — *La política es así, Ecuménico. Hoy se sirve a uno y mañana a otro.*

ECUMÉNICO. — *Todas las cosas son según los hombres que están en eyas. He sido y soy amigo de don Alejo, y lo he servido siempre como se sirve a un amigo, en la buena y en la mala.*

PALMERO. — *Vos sabés más que yo de estas cosas, pero a mí — ¡Qué querés, hermano! — no me parece que un caudiyero rejuntador de boletas sea un amigo.*

ECUMÉNICO. — *Cuando el caudiyero es de una sola pieza, bien concluido y bien templado, no lo hay mejor. Pal caso, don Alejo. Se ha jugao muchas veces por mí.*

PALMERO. — *Después que vos has espuesto tu vida por él.*

ECUMÉNICO. — *Yo nunca me jugué el peyejo por él. He peliau muchas veces por política, es verdad, porque me ha gustao la partida. Como he peliau a ocasiones con los hombres que se han*

*cruzao en el camino, por poyeras. Siempre me ha gustao. Como el vino. ¿Voy a culpar por eso a la parra? <sup>5</sup>*

La amistad justifica cuanto Ecuménico haya podido hacer por don Alejo. Pero no es la motivación íntima de esos actos. Las peleas están justificadas en sí mismas, obedecen a una necesidad impostergable. No es casual que las luchas sean a cuchillo, que es, “en ocasiones, más rápido que el insulto y muy difícil de medir o graduar en la agresión, porque cuando el alma puede retractarse, la mano cumplió ya el primer impulso, inconsciente; por lo cual diríamos que resulta más veloz que el pensamiento y más próximo a la voluntad que el pensamiento mismo”<sup>6</sup>. El cuchillo, apenas una extensión de la mano, que responde con reflejos, como si fuera un músculo:

*“Tenía que darle su merecido. No pensaba matarlo. Digo la verdad. Quería darle un escarmiento no más. Pero uno propone y las cosas disponen. Me maltrató. Quiso manosiarse... Me yamó cobarde, justamente cuando yo taba maniándome por contener mi arma. ¿Qué iba a hacer? (Pausa). Total, que ando ahura con una muerte que tengo que pagar”<sup>7</sup>*

La amistad que Ecuménico dispensa a don Alejo no es ciega. Ecuménico es muy hombre y solo puede ser amigo de quien esté a su altura en hombría. Por eso, cuando la traición de Edelmira Carranza de Garay, mujer de don Alejo, empaña la honra de éste, todo el hombre se resquebraja. El conocer la deshonor de su amigo quiebra la amistad, aunque todavía en el primer cuadro del primer acto se resuelva el conflicto en protestas indignadas ante el chisme malicioso de Palmero:

PALMERO (después de tomar un trago de su copa). — ¡Lindo varón don Alejo pa serle adito!

ECUMÉNICO. — ¡Y no! Si sabré yo los puntos que calza. A fuerza de coraje ha yegao a los años que tiene.

PALMERO. — ¡Coraje pa aguantar tendrás!

ECUMÉNICO. — Pa aguantar también. El macho tiene que ser de aguante siempre.

PALMERO. — Sigún de lo que se trate. Porque eso de aguantarse que le disfruten la mujer...

Instantáneamente, una mano férrea de Ecuménico lo toma del cuello, en el preciso momento en que Palmero se lleva el vaso a la boca. El vaso rueda. El Quebrao intenta precipitarse sobre el agresor, cuchillo en mano, pero éste le hace una zancadilla y cae ruidosamente al suelo. Ladislao se corre inmeditamente hacia donde está el caído, sin mostrar agitación.

ECUMÉNICO (que todavía tiene acogotado a Palmero). — ¡Sos un milico chismoso y pulgüento! ¡Desdichao! ¡Disfrutarle la mujer a don Alejo! ¡Precisa ser infeliz para creerlo! ¡No hay nadie que se atreva a jugale sucio, de guapo que es, de miedo que le tienen. ¡Don Alejo es mucho hombre pa consentir que nadie le disfrute la mujer! <sup>8</sup>

La reacción es solo palabras. Un guapo no habla: actúa. El segundo cuadro del primer acto presencia su acción. Ecuménico mata al amante de Edelmira. Pero la grieta persiste. No se puede descubrir una falla en una idea sin que todo el sistema de que esa idea forma parte quede desbaratado o, por lo menos, alterado. Y don Alejo es, ante todo, una idea. Es igual que Ecuménico en hombría, pero tiene además el prestigio que da el poder. Y el poder, por otra parte, lo ha conseguido "a fuerza de coraje". Pese a todo, Ecuménico obró; ha matado por una decisión personal, aunque en una forma si se quiere refleja, y eso no está permitido en su código. Es lícito matar si intervienen circunstancias que lo hacen impostergable. Por amistad, en otras ocasiones, había sido mano de don Alejo; ahora ha intervenido en su esfera, al querer librarlo de la mancha secre-

ta. Ecuménico se ha convertido en responsable de esa muerte y, junto con la responsabilidad, lo ha invadido la libertad.

En la última escena del tercer acto estamos frente a un ser nuevo, que necesita más de la libertad íntima que de la física:

ECUMÉNICO. — *Pero ¡si yo he matao, viejal No quiero una libertá que me esté quemando los pies dondequiera que ande.*

NATIVIDAD. — *¡Esas son pamplinas!*

ECUMÉNICO. — *¿Pamplinas? Usté no comprende. Es inútil. Usté no comprende. ¿No ve que me achica la vida? Encerrao, aunque fuera pa siempre, no hay hombre que se me iguale, en coraje, en lialtá, en honradez. Detrás de las rejas, hasta la osamenta de Ordóñez se levantaría pa darme la mano.<sup>9</sup>*

Ni siquiera lo reconoce su madre:

NATIVIDAD. — *Yo misma me parezco otra. (Continúa examinándole el pelo). Y vos parecés otro también. Como un cabayo brioso, pero cansao. Te miro las crines y el pescuezo y las orejas y el hocico, y me parece que es la primera vez que te veo. Necesito verte parao pa reconocerte, mirate la estampa pa saber que sos mi hijo. De a pedazos, sos como de otra leche.<sup>10</sup>*

## 2) EL CAUDILLO

Como en toda América, en las dilatadas extensiones de nuestro país los caudillos heredaron la hegemonía de los caciques, los conquistadores, los adelantados, los capitanes generales, los virreyes. El caudillo “fue una flor característica de la planta política hispanoamericana; no fue un concepto político sino un tipo psicológico”.<sup>11</sup> Conviene aclarar que en nuestro país se han dado dos tipos de caudillos: los que regían en forma omnímoda sus feudos provinciales, entronizados en el campo, y

otros, hombres de ciudad, cuyo feudo era apenas un barrio, a lo sumo un pueblo. El nombre de caudillo, en boca de orilleros de estirpe campesina, designó al jefe político, que también era un "hombre" que poseía energía, coraje y autoconciencia superiores y por esta razón inspiraba cierto respeto a sus seguidores. Creía en su derecho y en su destino innatos a gobernar; era un hombre con una misión."<sup>12</sup>

¿Cómo actúa un político profesional? Según Martínez Estrada,<sup>13</sup> "el político se debe al comité y a sus amigos; aquél es el local adosado a su casa y éstos la prolongación de su familia. Sabe que su obligación es dar, servir a su votante, y cuando no se le pide nada está intranquilo, como el médico ante el paciente que tiene apariencias de perfecta salud." "Su papel es hacer promesas; hablar del porvenir con seguridad de profeta y tener confianza en algo; en el gobierno o en la caída del gobierno. Trasmite fe".

Esta caracterización cuadra perfectamente a don Alejo. Cuando Palmero desea volver al ejército, en el primer cuadro del primer acto, duda:

PALMERO. — *¿Y vos crés que quedría servirme?*

ECUMÉNICO. — *¡No ha de querer! Si él está pa servir. Y yo pa hacer que sirva. Pero ahura no puedo. Tamos distanciaos, cómo te digo.*

PALMERO (como para sí). — *Es asunto bravo el mio.*

ECUMÉNICO. — *Andá, enfrentalo. Puede que te lo arregle. Es el momento de pedir. Siento mucho no poder acompañarte.*

PALMERO (luego de una breve pausa). — *¿A estas horas estará en el comité?*

ECUMÉNICO. — *El comité debe estar en estos momentos yeno de pechadores.*

PALMERO. — *No será oportuno, entonces.*

ECUMÉNICO. — ¡Justo! En estos días lo hayás ayí nada más que pa servir. <sup>14</sup>

El político está para servir al votante, sobre todo en tiempo de elecciones.

El primer cuadro del segundo acto presenta circunstancialmente el escenario en que don Alejo “transmite fe”, el respeto que merece el “despacho”, santuario de su templo, la vía jerárquica que lleva a su presencia.

¿Qué queda del primitivo caudillo? En medio de la naturaleza, era el amo por naturaleza, tenía cualidades reales que sustentaban su prestigio y su autoridad. Ahora es solo una figura: el marco y los signos exteriores le prestan verosimilitud.

### 3) LA MADRE DEL GUAPO

Entre los veinticinco personajes de *Un guapo del 900*, solo cinco son femeninos. La madre de Ecuménico es el más importante de ellos. Tiene algo de la madre naturaleza en la indiferencia con que ha visto morir a sus hijos:

*“He enterrao a muchos hijos, hermanos tuyos; los he acompañao al cementerio y antes de que les dieran sepultura les he mirao la cara muerta, como se mira un retrato.”* <sup>15</sup>

Pero Ecuménico no es como los otros. Ha heredado de ella la índole bravía, ha aprendido de ella todo su código ético: ya es más que un hijo. Es su prolongación viva y su ausencia, una amputación. Durante la mitad de la obra, doña Natividad ambula en busca de su miembro seccionado. El regreso no se lo devuelve. El hijo ha cortado el cordón umbilical.

## b) CIRCUNSTANCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES PRESENTES EN LA OBRA

El primer cuadro del primer acto, que transcurre en un almacén de ramos generales que también es despacho de bebidas, evoca la lucha política y los tiempos convulsionados en que se desarrolla la acción. El alud inmigratorio de las últimas décadas del siglo XIX había modificado esencialmente los cuadros sociales del país, pero la minoría patricia conservaba el poder mientras la economía nacional se tambaleaba por obra de empréstitos imprevisores. El fraude electoral perpetuaba la existencia del régimen, “porque, en efecto, todo un sistema estaba montado para dominar la situación en cada lugar y no se dejaba recurso alguno por explotar para asegurar el triunfo: la venalidad, la astucia, la trampo, la fuerza, ejercitada tanto por los ‘matones’ contratados como por las mismas fuerzas del Estado”.<sup>16</sup>

Pero el sistema habrá de desmoronarse: allí están los abstencionistas, presentes en la obra con los nombres de Alem, ya muerto, y de Yrigóyen, que asumiría la presidencia en 1916. Gualberto anuncia un cambio, como portavoz de los abstencionistas:

*GUALBERTO. — A ustedes, como a los cabayos de tiro, les han puesto anteojeras pa que no vean lo que ocurre a los costaos. Algún día se les caerá esa porquería de los ojos y entonces no saldrán de su asombro.*<sup>17</sup>

La obra transcurre en el suburbio, tipificado en el boliche, la clásica esquina, la cinchada, el organillero, el tango bailado como un rito. Un mundo en que el prestigio de los empleos oficiales establece jerarquías mínimas: el telegrafista, que fuma cigarrillos “de veinte”, el sargento, casi apenas un uniforme.

Los tipos del suburbio pueblan también el comité, estrati-

ficado de acuerdo con la cercanía e intimidad relativas que los "correligionarios" tienen con el caudillo.

Se vislumbra un orbe diferente en casa de don Alejo, que recibe a las visitas entronizado en el sillón de su escritorio, mientras recibe las ofrendas de mate repetidas por la chinita. Otra cara de ese mundo es la habitación del hotel, en el segundo cuadro del primer acto, donde el amor se expresa con poesías. Un mundo que aparece retratado en *Caras y caretas* para que el suburbio lo idealice.

### c) TESIS O IDEA CENTRAL

Desde cierto punto de vista, podría considerarse que esta obra plantea una tesis: la caducidad de determinado orden político, que debe ceder su lugar a un nuevo orden de cosas. Pero sería ingenuo creer en una denuncia de este tipo en una obra estrenada en 1940, cuando había ocurrido una serie de crisis políticas y sociales sin que la situación se hubiera modificado en lo que hace a lo esencial.

Es que, por debajo del orden político caduco, hay todo un sistema o concepción del mundo que le sirve de fundamento. También está en crisis esa visión de la realidad, pero es una crisis permanente de lo humano que necesita una continua revaloración, en lo íntimo de cada persona.

El 900 mitológico traduce la circunstancia que acompaña a cada hombre en la búsqueda de su ser auténtico; Ecuménico (o sea 'el universal', para quien cree en la magia de los nombres) es el Hombre que quiere ser sí mismo. Porque necesita reconocer que "un destino no es mejor que otro, pero todo hombre debe acatar el que lleva dentro".<sup>17</sup>

Podríamos aventurar una tesis para *Un guapo del 900*: la lucidez del pensamiento es el primer valor y es necesario no falsearla, como única salida hacia la auténtica libertad.

#### d) ESTRUCTURA DE LA OBRA

La pieza se desarrolla en tres actos, divididos en dos cuadros cada uno. Cada cuadro ocurre en un escenario diferente: se suceden un almacén de ramos generales en el suburbio, una habitación de hotel, un comité, una esquina de las orillas, la casa del caudillo y la casa del guapo.

Entre el primero y el tercer cuadro transcurren cuatro meses, aproximadamente. Los dos cuadros del primer acto y el primero del segundo acto son sucesivos. El segundo cuadro del segundo acto ocurre cuatro meses después. Los dos cuadros del tercer acto son continuación inmediata del segundo cuadro del segundo acto.

La obra tiene 25 personajes: 20 masculinos y 5 femeninos. Hay 3 personajes que aparecen en los tres actos, 2 que aparecen en el primero y el tercero, 4 que actúan en el segundo y el tercero, 10 que solo figuran en el primero y 6 que únicamente se presentan en el segundo.

En el primer acto figuran quince personajes; en el segundo, trece; en el tercero, nueve.

1) ESQUEMA ARGUMENTAL

<p>P R I M E R A C T O</p>	<p>Primer cuadro <i>(Almacén de ramos generales)</i></p>	<p>Diálogos circunstanciales entre personajes secundarios. Acciones simultáneas que asumen el primer plano en forma sucesiva, entre don Pedro (dueño del almacén) y los clientes, Luciana (hija del dueño) y Maruja (amiga), Gualberto (abstencionista) y Puentes Vila (oportunista). Aparecen Natividad, Palmero y el Quebrao. Palmero pide a Natividad que interceda para conseguir su incorporación al ejército. Natividad elogia a Ladislao y Ecuménico; crítica a Pancho. Luciana y Maruja hablan de las elecciones. Gualberto y Puentes discuten sobre el sistema electoral. Puentes habla a Natividad de Ladislao y Ecuménico.</p> <p>Entran los dos guapos y se unen al grupo de su madre.</p> <p>Palmero reitera su pedido. Ecuménico menciona su distanciamiento de don Alejo Garay. Discusión motivada por la presunta infidelidad de Edelmira, mujer de Alejo. Salen Palmero y el Quebrao, sometidos en la riña consiguiente. Cambio de palabras entre Ecuménico y su madre.</p>
	<p>Segundo cuadro <i>(Habitación de hotel)</i></p>	<p>Diálogo entre Edelmira y Clemente Ordóñez, en el cual hablan de su mutuo amor. Entra Ecuménico, discute con Ordóñez y lo mata.</p> <p>Diálogo entre Edelmira y Ecuménico, en que éste le reprocha su deslealtad y la obliga a volver a casa de su marido.</p>

S E G U N D O A C T O	Primer Cuadro (Comité)	<p>Testa, Bataraz, Bravatto, Ventarrón y el Yiyo dialogan sucesivamente con Lauro, ordenanza del comité.</p> <p>Llega Alejo. Casimiro le informa que no ha podido dar con Ecuménico. Bravatto habla con el caudillo sobre boletas de inscripción de sus hijos.</p> <p>Llega Ecuménico. Violenta discusión con Alejo, una vez fuera los demás.</p>
	Segundo Cuadro (Esquina de suburbio)	<p>Camilito, Ventarrón, el Yiyo, Bataraz y Testa comentan una cinchada.</p> <p>Entra Gualberto y narra un lance amoroso. Aparece un organillero. Los circunstantes bailan un tango entre ellos. Piropos a una muchacha que pasa.</p> <p>Aparece Natividad y dialoga con los bailarines sobre la libertad prometida a Ecuménico para ese día.</p>

T E R C E R A C T O	Primer cuadro (Casa de Alejo)	<p>Diálogo entre Natividad y Edelmira sobre la inocencia de Ecuménico.</p> <p>Entra Alejo y sale Edelmira. Natividad reclama a Alejo la libertad de Ecuménico. Alejo promete ocuparse.</p>
	Segundo cuadro (Casa de Natividad)	<p>Bataraz, Testa, Gualberto y Ventarrón entran con Ecuménico, puesto en libertad por falta de pruebas, para festejar esa circunstancia. Sale Ventarrón en busca de vino. Diálogos circunstanciales.</p> <p>Ladislao entra con Ventarrón. Los hermanos se abrazan. Entra Natividad. Saluda emocionada a su hijo. Diálogos circunstanciales.</p> <p>Quedan solos Natividad y Ecuménico. Este confiesa su culpabilidad y su decisión de entregarse. La madre le ruega que no lo haga, sin conseguirlo.</p>

## 2) ESQUEMA ESTRUCTURAL

SITUACION ESTATICA	PRIMER ACTO	Primer cuadro	<p>Presentación del ambiente general:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ambiente político-social</li> <li>- Caracterización de Ladislao y Ecuménico</li> <li>- Presentación de Natividad</li> <li>- Presentación de Ladislao y Ecuménico</li> </ul> <p>Caracterización indirecta de don Alejo:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Juicios peyorativos, con mención del <i>modificante</i></li> <li>- Defensa de don Alejo</li> </ul>
		Segundo cuadro	<p>Presentación del modificante:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Escena de amor</li> </ul> <p><b>NUDO DE LA ACCIÓN TRÁGICA:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Asesinato de Ordóñez</li> </ul>
SITUACION DINAMICA	SEGUNDO ACTO	Primer cuadro	<p>Presentación del escenario público de Alejo:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ambiente del comité</li> </ul> <p>"Re-conocimiento" de don Alejo:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Reproches a Ecuménico</li> <li>- Cobardía de Alejo al desarmar a Ecuménico</li> <li>- Ruptura de relaciones por parte de Alejo</li> </ul>
		Segundo cuadro	<p>Presentación del escenario público de Ecuménico:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Charlas en la esquina</li> <li>- Tango</li> </ul> <p>El encarcelamiento de Ecuménico:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- En la indiferencia de sus amigos</li> <li>- En la desesperación de su madre</li> </ul>

SITUACION DINAMICA	T E R C E R A C T O	Primer cuadro	Presentación del escenario privado de don Alejo: – Diálogo sobre la inocencia de Ecuménico entre Natividad y el testigo del delito El encarcelamiento de Ecuménico: – En la lucha obstinada de su madre para conseguir su libertad – En las promesas renuentes de Alejo
		Segundo cuadro	Presentación del escenario privado de Ecuménico: – Festejos por la libertad de Ecuménico Solución del conflicto trágico: – Confesión del delito a la madre – Incomprensión de la madre ante la decisión de entregarse – Asunción de la responsabilidad – Desconocimiento mutuo de madre e hijo

El conflicto dramático se da entre la adhesión delimitada por normas que Ecuménico *debe* a don Alejo y la decisión personal del guardaespaldas (matar a Ordóñez), que *excede* lo debido. Esta es la demasía que rompe el equilibrio y produce la dinámica teatral.

Hemos establecido que el primer acto, hasta la muerte de Ordóñez, se integra en una estructura de tipo estático. El resto de la obra participa de una estructuración dinámica.

Llamamos modificante al elemento que desencadena la acción dramática (en este caso, la relación amorosa entre Edel-

mira y Ordóñez), que quiebra el orden equilibrado vigente al empezar la obra. Liberadas, las fuerzas actúan hasta motivar el desenlace.

Ahora bien, la acción trágica, ruptura del sistema estático provocada por una *demasia*, incluye una acción psicológica cuyo nudo no coincide con el nudo trágico. Esa acción psicológica se limita a Ecuménico y a Natividad.

Natividad había introducido a su hijo en un orden con algo de secta misterica, al que habíamos llamado “culto a la hombría”. Ese esquema seguro incluía como jefe a don Alejo y en el mismo se daba una relación normada entre jefe y guardaespaldas. El acto de matar a Ordóñez está fuera de las normas del orden y, aunque Ecuménico no lo comprenda de inmediato, excluye al asesino del mundo seguro que lo había rodeado hasta entonces. Ecuménico lo reconoce cuando su acto merece críticas.

Fuera del “culto” y por debajo del orden que éste establece, Ecuménico y su madre situaban el orden legal que fundamenta a la sociedad. Ecuménico ingresa a este mundo al reconocer su culpa y decidir la aceptación del castigo.

En la madre, que se sentía segura en el primer acto, cuando el “culto” tenía aún plena vigencia, la pérdida de la fe en el caudillo y, por ende, en el orden que éste presidía, le provoca desamparo. De sacerdotisa introductora se convierte en mujer, una mujer perpleja.

En un esquema:

<i>Situaciones normadas o normales</i>	I	1º	Situación estática En Natividad: seguridad En Ecuménico: indicios de fisura
		2º	Modificante situacional
<i>Situaciones anormales o personales</i>	II	1º	En Ecuménico: cambio de valoración respecto del caudillo
		2º	En Natividad: inseguridad y dolor por la ausencia de Ecuménico
	III	1º	En Natividad: cambio de valoración respecto del caudillo
		2º	En Ecuménico: reconocimiento de su culpabilidad; decisión de sometimiento al orden legal En Natividad: perplejidad

### e) LENGUAJE UTILIZADO EN LA OBRA

Desde el punto de vista del lenguaje, la obra jerarquiza y determina niveles lingüísticos que, consecuentemente, delimitan tipos humanos lingüísticos.

Podemos caracterizar un habla coloquial realista suburbana, utilizada por los personajes que actúan en el cuadro primero del primer acto, en el cuadro primero del segundo acto (salvo

Bravatto y, en cierto sentido, don Alejo) y en el acto tercero. También la emplean Ecuménico y Natividad.

Está presente también un habla coloquial realista ciudadana, en boca de Edelmira y Ordóñez. Don Alejo utiliza una lengua de transición al dirigirse a su círculo de partidarios, pero sustancialmente entra en esta segunda categoría, pues las variantes suelen limitarse a vocablos y giros populares.

A ambas, que pueden considerarse habla criolla, se les opone eventualmente el habla caricaturizada del gringo.

### 1) HABLA COLOQUIAL REALISTA SUBURBANA

Por supuesto, no intentaremos aquí un registro minucioso ni estadístico de los hechos lingüísticos, sino una simple ejemplificación de características muy salientes en:

*Hechos fónicos*, como el yeísmo (cuchiyo, caudiyo, yegao); modificaciones vocálicas cualitativas por pérdida de la oposición i/e en sílaba inacentuada (sigún, dispués) o de la oposición o/u en igual posición (esu es); i por e en la terminación verbal -ear (maniar); desplazamiento de acento y modificación vocálica cualitativa (cair, trair); pérdida de la -d final (salú, novedá, Natividá, libertá); modificaciones consonánticas por debilitamiento y caída de -d- intervocálica (cansao, mandao, cara 'e perro), por caída de consonantes o simplificación fónica de grupos consonánticos (ausilio, esperencia, iscrición, tato); caída de la -s final (tenemo, yevamo), aféresis de sílaba final (pa), contracción silábica (pal), apócope de sílaba inicial (tás).

*Hechos morfológicos y sintácticos*, como el voseo (sos, convenzás, tenés, avisá, decí), las formas pronominales epentéticas (*se yevamo*), los plurales anómalos (reis).

*Hechos léxicos*, como los arcaísmos (felón, laya, maltratar

en el sentido de 'tratar mal', beyaquería), los vocablos surgidos en el mundo de la delincuencia (campanié, lionera, estrilos, macanas), los modismos y giros populares (solito y su alma, ahí los quiero ver, sacar cortitos).<sup>18</sup>

## 2) HABLA COLOQUIAL REALISTA CIUDADANA

Por oposición, es la que atenúa o elimina los fenómenos señalados precedentemente. Por ejemplo, iscrito, en boca de don Alejo, es inscripto. En el diálogo entre Clemente Ordóñez y Edelmira advertimos vocabulario cuidado, mantenimiento de la -d final y la -d- intervocálica, y uso del tú, considerado todavía por el autor como índice de cultura. El diálogo entre Edelmira y Ecuménico, en el mismo cuadro, resulta significativo para comparar ambas modalidades; incluso, el autor acota que Ecuménico, en determinado momento, "intuye más que comprende el sentido de las palabras de Edelmira", tal es el divorcio de sus respectivas hablas y ámbitos culturales.

## 3) HABLA CARICATURIZADA DEL GRINGO

Bravatto, en el primer cuadro del segundo acto, utiliza un habla en que se advierte una deformación léxica, fónica y sintáctica de neto corte italiano (nun, dico, gredaba, tumate, achidente, soy sentidu, nun mi recuerdo).

## NOTAS

<sup>1</sup> BERENGUER CARISOMO, Arturo, "Introducción". En: *Teatro argentino contemporáneo*, Madrid, Aguilar, 1959, pág. XXIV.

<sup>2</sup> En: *Radiografía de la pampa*, 5ª ed., Buenos Aires, Losada, 1961, págs. 109

y sigs., se lee: [el guapo] "extrae de sí mismo las razones para obrar, y nada de lo que lo rodea le enseña ni lo modifica. Encórase en la dura piel de su temperamento y al uso del animal o del filósofo obedece a un sistema propio, cerrado, criptógamo. Desprovisto de todo ornamento didáctico o convencional, puede parecer próximo a un tipo esquemático, tal como el árbol seco al 'árbol en sí'; pues sin duda tiene en dosis superlativa lo macho del hombre. Sin flexibilidad y sin ambivalencias no contiene ni rastros de la marioneta que en todos vive. De ahí la seriedad irremediable de sus gestos. Vive su drama engreído y de verdad, como si fuese el autor del asunto." "Es bravo por inclinación y no tiene relaciones con la sociedad, sino consigo. No participa como componente de ningún grupo, ni tiene que ver con nadie, semejante sin semejantes. Es lo masculino, a lo que amputó lo femenino y lo infantil: lo que no recibe influjos del mundo ni trabaja para el mundo. Por eso se lo llama el 'macho'. En consecuencia es un ser estéril, que no engendra y que se consume en su propia acción, independiente del contexto de las actividades sociales."

"Individuo y no ser representativo, esquema y no hombre, encarna su idea y no su ideal." "Como su acción no tiene proyecciones sociales, desborda con su cuerpo. No encuentra manera de influir sobre los demás sino atajándoles el paso. Mata, atemoriza, sin buscarlo; su lenguaje de actos ignora la premeditación y el arrepentimiento." ... "Considera a la mujer como un ser entre otros; no la compadece ni la desprecia: la usa." "La maldad en él resulta como la abundancia de vello o el olor amargo en el animal montés: estado de naturaleza. Tiene la absoluta responsabilidad de sus actos. Cuanto hace es irremediable y no podría decirse que pudo suceder de otro modo; es fatalidad. Merece respeto, lo mismo que todo lo que no puede variar, ocurra lo que ocurra. En la secreta simpatía con que se lo mira hay, pues, cierto acatamiento a las potestades inexorables que en él se han aposentado." "En una sociedad mal constituida o constituida con descontento, el elemento antisocial representa una parte de los sentimientos reprimidos de la misma sociedad: la sociedad latente. De ahí el carácter heroico y simpático que en algunos casos recubre la maldad del guapo." "Aunque no hace gala de sus muertos ni gusta que se le hable de ello, superior a la ley, a la indulgencia y al miedo."

- <sup>3</sup> EICHELBAUM, Samuel, *El gato y su selva. Un guapo del 900. Pájaro de barro. Dos brasas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1952, pág. 136.
- <sup>4</sup> *Un guapo del 900*, Ed. cit., pág. 85.
- <sup>5</sup> *Un guapo del 900*, Ed. cit., págs. 94 y sig.
- <sup>6</sup> MARTINEZ ESTRADA, Ezequiel, *Radiografía de la pampa*, Ed. cit., pág. 50.
- <sup>7</sup> *Un guapo del 900*, Ed. cit., pág. 152. El cuchillo, como la mano, tiene su expresividad, su lenguaje. Así, por ejemplo, el planazo equivale a un insulto. Lo dice Natividad, en la misma obra (pág. 128): *No te desarmo y te pego unos planazos con tu propio cuchiyó, pa no dar que hablar a tus amigos, pa que no se rían de vos.*
- <sup>8</sup> *Un guapo del 900*, Ed. cit., págs. 95 y sig.
- <sup>9</sup> *Un guapo del 900*, Ed. cit., pág. 153.
- <sup>10</sup> *Un guapo del 900*, Ed. cit., pág. 154.

- 11 GALINDEZ, Jesús de, *Iberoamérica; su evolución política, socioeconómica, cultural e internacional*, New York, Las Américas, 1954, pág. 199.
- 12 LIEUWEN, Edwin, *Armas y política en América latina*, Buenos Aires, Sur, 1960, pág. 40.
- 13 *Radiografía de la pampa*, Ed. cit., pág. 243.
- 14 *Un guapo del 900*, Ed. cit., pág. 94.
- 15 *Un guapo del 900*, Ed. cit., pág. 153.
- 16 ROMERO, José Luis, *Las ideas políticas en la Argentina*, 3ª ed., Buenos Aires, México, Fondo de cultura económica, 1959, pág. 191.
- 17 BORGES, Jorge Luis, "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)". En: *El aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1957, págs. 56 y sig.
- 18 Señalemos que esta habla, heredera directa del habla rústica, todavía conserva las características de ésta, que es, al decir de Martínez Estrada, "orgánica, psicológica y complexivamente campesina" (*Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, México, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 1948, t. 2, pág. 436).

---

AMELIA AGUADO es bibliotecaria del Departamento de Filología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, y profesora de Filosofía en el Colegio Nacional de la misma Universidad.

*Arminda D'Onofrio*: PERIODISMO  
DE CAMPAÑA

**E**L PERIODISMO COMO FUENTE DE LA HISTORIA CONTEMPORÁNEA fue el acertado título de una conferencia que en Chivilcoy —13 de noviembre de 1922—, pronunciara el entonces joven profesor de nuestra Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, don José A. Oría. A cuarenta y un años de hecho tan significativo, el Centro de Investigaciones Literarias Rioplatenses ha recogido esa sabia enseñanza del profesor Oría, y se propone ponerla en práctica a través de una serie de Seminarios, que tienden a estudiar y a esclarecer una etapa muy importante en la historia de las letras rioplatenses.

En el plan de trabajos del Centro está señalado como una primordial tarea para la *Escuela de Periodismo*, el Seminario dedicado a *Periodismo de Campaña*. Y se ha tomado como tema inicial la investigación del periódico, *El monitor de la Campaña* (1871-1873) aparecido en Capilla del Señor bajo la dirección de don Manuel Cruz.

La modestísima publicación periódica nace en el interior de la provincia de Buenos Aires, y, como todo lo referente a la campaña está amasada en la humildad y en el sacrificio.

La investigación sobre este tema nos llevará a clarificar la realidad histórico-social, teñida de gran dramatismo tal como lo ha reflejado palmariamente la literatura gauchesca a través del poema de Hernández. *O sea, nos proponemos poner en evidencia cómo desde 1871, el periodismo de nuestra población rural y la literatura gauchesca han trabajado con el mismo material histórico y social, y, mientras aquél refleja con la objetividad inherente a la hoja periódica que primordialmente informa, la literatura transforma en materia estética los mismos sucesos. Por esta razón es que el Seminario de la Facultad de Humanidades sobre generaciones literarias, con referencia al tema de José Hernández, tendrá que apoyarse en la investigación que los estudiosos del periodismo de campaña, proporcionarán a los estudiosos de la literatura gauchesca.*

Hasta ahora que yo sepa, no ha sido señalado por los historiadores de la literatura argentina ni por la crítica, la condición humana y política de los habitantes de nuestra provincia, en la que estaban ausentes los derechos ciudadanos aún en su forma más rudimentaria. Todo lo exagerado que pueda parecer para los opositores de Hernández el drama de Martín Fierro, está reflejado en *El Monitor de la Campaña*. Simultáneamente el periódico y el poema tratan la misma situación dramática de la población rural de la provincia de Buenos Aires, ante la situación que crea el problema institucional por la designación de las autoridades locales —municipales, de justicia de paz— desde Buenos Aires.

Los colaboradores de don Manuel Cruz, eran caracterizados vecinos de distintas localidades bonaerenses. Se trataba de hombres cultos que prefirieron, compartir el destino y las penurias de la campaña, en lugar de haber aspirado a cargos espectables en la Capital. De suerte que, optan por dedicar sus mejores afanes en procura de elevar el nivel político y cultural de

sus conciudadanos. Se afincan en los pueblos donde residen, pueblan campos vírgenes en lucha permanente y tenaz con la naturaleza, con el indio, y con las autoridades locales insaciables y egoistas.

Uno de los redactores de *El Monitor de la Campaña*, de esa avanzada de progreso, don José Botana y Montoto —mi abuelo materno— fue ultimado en su estancia *La Fronteriza*, cerca de Azul, por ser un periodista veraz e incorruptible. El Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados de la provincia de Buenos Aires —30 de julio de 1879— y en la que ocupa uno de sus escaños José Hernández, consigna el hecho delictuoso. En esa fecha el diputado Pizarro interpela al Ministro de Gobierno por la sucesión de atropellos cometidos en varios pueblos, entre ellos, Azul, Navarro y Junín. “Los jueces de la campaña señor Presidente —argumenta el diputado Pizarro—, son siempre un terror para las poblaciones que tienen a sus órdenes”.

Es lamentable y a la vez aleccionador que la realidad imperante en nuestra provincia, excediera a lo realizado por los escritores gauchescos coetáneos a los acontecimientos.



*Augusto F. Vaso: "HAY QUE SABER  
BUSCAR EN EL PASADO Y SABER  
ENCONTRAR LO QUE SE BUSCA"*

**U**N ESTUDIO del periodismo de la campaña bonaerense, como el que nos hemos propuesto, configura una tarea ardua y de difícil concreción. Un trabajo inédito: "*Biografía de un periódico de la campaña bonaerense 1871-1873*", nos ha permitido abordar nuestro cometido con verdaderas posibilidades de éxito.

Al conocer la existencia de ese trabajo, quisimos ponernos en contacto con su autor, indagar cuáles habían sido los motivos que lo impulsaron a revivir, en forma tan medulosa, un pedazo de la historia del diarismo provincial, a escuchar de él todo aquello que pudiera resultar útil a nuestra empresa.

Don Jesús María Pereyra, radicado definitivamente en La Plata, es un hombre de mente ágil y despejada, pese a sus ochenta y tantos años; su personalidad tra-

sunta la simplicidad de los hombres del interior de nuestro país. Sus recuerdos son claros, plenos de la dialéctica juvenil de esos espíritus inquietos que trascienden el formalismo epocal en una intención de perdurable vigencia.

Su consustanciación con la obra realizada por EL MONITOR DE LA CAMPAÑA —el hebdomadario que dio lugar a su trabajo— se manifiesta inequívoca. En una amalgama sistemática de recuerdos que hacen no sólo a la historia de un periódico sino también a la recordación viva de los elementos que, inrelacionados, forman parte de la historia del territorio bonaerense, anécdotas, nombres y hechos se conjugaron a su propia experiencia a través de su agradable relato.

Consecuente con un lema que él se ha impuesto a sí mismo: "Hay que saber buscar en el pasado y

saber encontrar lo que se busca”, fue exhumando la historia de EL MONITOR DE LA CAMPAÑA, cuyo primer número data del 19 de junio de 1871, y del que aparecieron 133 ediciones de 4 páginas, en formato de 0.30 por 0,45 centímetros.

“Este periódico —opina— distaba de ser una hoja de contenido pueblerino con tintes de gaceti-lla. Fue estructurado como órgano periodístico completo y trascendente, para merecer una ubicación que media entre el diario culto de la ciudad y la revista semanal.

Su jerarquía intelectual, moral y literaria, es único y marca, en su breve existencia, un verdadero ciclo histórico en el periodismo de la campaña de Buenos Aires, constituyendo lo que podríamos denominar un periódico de principios.

#### COLABORADORES BRILLANTES

Un rasgo esencial de esa jerarquía intelectual lo constituyeron los brillantes redactores del periódico. No todos eran vecinos afincados en el lugar —Exaltación de la Cruz— pero, “a pesar de los grandes baldíos de separación geográfica”, esos espíritus inquietos, arraigados en el medio, se hallaban plenamente identificados con

el acervo provincial, cuya exaltación propugnaban.

Unidos en esa magna empresa, tradujeron en las páginas del periódico, sus claros enfoques de los problemas sociales y políticos que convulsionaban a la provincia en esos momentos, los que abordándolos con idoneidad y mesura ejemplar, demostrando que la prédica periodística sana y honesta constituía uno de los medios más eficaces de apaciguar el clima de fermentación popular que se abría cauce bajo toda forma de exteriorización.

Los nombres de esos colaboradores que pusieron su brillante pluma al servicio de EL MONITOR DE LA CAMPAÑA, desde los distintos centros poblados —en ese entonces— de la provincia, surgen del relato de Don Jesús: Manuel Cruz su director; Carlos Lemée, Luis Alberto Mhòr, Felipe Augusto Picot, José Botana y Montoto, Joaquín Menéndez, Ventura R. Lynch... De su capacidad intelectual nos hablan magníficos y vibrantes editoriales.

De ellos, el señor Pereyra nos dice: “Siguiendo la trayectoria de las crónicas periodísticas, se capta con claridad aquella ola de unificación de pensamiento, aquel discursar elevado y mesurado a la vez. Todos hablaban de la provincia. Todos hablaban de Buenos Aires”.

“El pueblo elegido como epicentro de ese gran movimiento intelectual fue para Mhor y el doctor Menéndez algo así como una predestinación. Para otros fue, quizás, el resultado de la concentración de fuerzas en potencia, que nucleadas producirían el sismo; Manuel Cruz y Carlos Lemée, serían en este caso los factores originarios de ese epicentro.

### VALORES INTELECTUALES IGNORADOS

“A pesar de los altos valores de EL MONITOR DE LA CAMPAÑA, reflexiona más adelante nuestro entrevistado, “es lamentable constatar, en la actualidad, la ignorancia de su existencia por muchos estudiosos sobre cuestiones institucionales de la provincia o historia del periodismo bonaerense... ¿A qué causas podemos atribuirlo? En primer lugar, sin duda, al centro de población rural donde vio la luz — pueblo mediterráneo — distante ochenta kilómetros de la capital federal. Y luego, y tal vez fundamentalmente, en resabios de otra época, esto es, como si persistiera la idea de negar valores a la campaña de Buenos Aires”.

### RELACIÓN CULTURAL, SOCIAL Y POLÍTICA

Y es precisamente este aspecto el que más se acerca a nuestro propósito, ya que no sólo intentamos introducirnos en la trayectoria de un periódico, sino escrutar dentro de ella el hacer social, cultural y político de nuestra provincia. Y es también esta idea lo que ha tenido en cuenta el autor de “*Biografía de un periódico de la campaña*”, que ha realizado su labor en torno a la premisa de que los hechos que jalonan la marcha de una sociedad van entroncándose en una constante relación de causa-efecto que, en suma, nos muestran frontalmente la verdadera problemática de su trayectoria.

### TAREA DE ORIENTACIÓN

Hombre que ha sabido ver sobre la relatividad de los enunciados teóricos, don Jesús María Peyra nos señala que más importante que la simple transcripción de las páginas de un periódico era orientar a los lectores a través de las mismas seleccionando la temática de mayor gravitación. Su trabajo cobra así un valor poco común, ya que él nos presenta un panorama dinámico de la sociedad a través de un órgano periodístico, escrito por quienes hicieron una

obra de proyecciones mediatas en la intención de dejar, en esfuerzo imponderable, un hito esclarecedor para las generaciones futuras, como queriendo recordarles que "nada se puede hacer si no es contra la voluntad de todos".

Para destacar la encomiable proyección de EL MONITOR DE LA CAMPAÑA, acota don Jesús María, es menester recordar que en 1871 no había ningún periódico en la vasta zona rural de Buenos Aires. Dos publicaciones realizadas en San Nicolás de los Arroyos, ya habían desaparecido antes de ese año. Ese vacío fue llenado por EL MONITOR DE LA CAMPAÑA que no constituyó un periódico local destinado a circular dentro de los deslindes de un partido o de una zona, sino que llegaba a la capital y a treinta y seis pueblos de la provincia.

#### OTROS TRABAJOS DE DON JESÚS

Por su esposa, doña Emilia A. de Pereyra, delicada poetisa, presente también en la entrevista, supimos que don Jesús había publicado varios libros. "En los pagos de Cañada de la Cruz", "El Gaucho Polonio Ahumada" y "Her-

manos Míos", configuran un tríptico que avala, en polícroma armonía, el valor de un literato que pretende ir más allá de la simple exposición formal del relato para valorar al hombre —ese hombre del interior que él tan bien conoce— en su vertical postura intentando, como lo hiciera José Hernández, darnos una imagen del individuo que escapa a la fría interpretación de la historia académica.

#### NUESTRO PUNTO DE PARTIDA

A guisa de epílogo diremos que si bien se conocieron —como lo dice el señor Pereyra en su trabajo— publicaciones anteriores a EL MONITOR DE LA CAMPAÑA, ninguna de ellas alcanzó la jerarquía integral que lo caracterizó, como tampoco alcanzaron una vida tan activa y prolongada.

EL MONITOR DE LA CAMPAÑA es el punto de partida que nos hemos fijado para mostrar el panorama del diarismo de la campaña bonaerense, porque entendemos que en sus páginas se encuentran los elementos que —en una valorización total del acontecer de

esa época—, nos brindan un panorama esclarecedor de la realidad provincial de la segunda mitad del siglo XIX.

Pocos periódicos anteriores a 1900, editados en la campaña de Buenos Aires, sirven a nuestros fines ya que son pocos también los

que han tenido la vigencia del hebdomadario que nos ocupa en lo que se refiere a una estructura formal y conceptual, que bien podemos afirmar son ejemplos de periodismo digno, honesto y sano defensor de los intereses provinciales.

---

AUGUSTO F. VASO es profesor de Estudio de Originales I en la Escuela de Periodismo de la Universidad Nacional de La Plata, y director del diario "El Argentino" de La Plata.



ESTE CUADERNO 1 del Centro de Investigaciones Literarias Rioplatenses, se terminó de imprimir el 30 de diciembre de 1963, con la asistencia técnica de C. Mario Bottelli, en el aula-taller Mario Sciocco de la Escuela de Periodismo de la Universidad Nacional de La Plata.



# CUADERNO DEL CENTRO DE ESTUDIOS LITERARIOS RIOPLATENSES



**ESCUELA DE PERIODISMO  
AULA-TALLER MARIO SCIOTTO**