

DEPARTAMENTO DE LETRAS
MONOGRAFÍAS Y TESIS. — VIII
INSTITUTO DE LITERATURA ARGENTINA E IBEROAMERICANA

María Esther Mangariello

TRADICIÓN Y EXPRESIÓN POÉTICA
EN
“LOS ROMANCES DE RÍO SECO”
DE
LEOPOLDO LUGONES

Estudio preliminar de
JUAN CARLOS GHIANO



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
LA PLATA
1966

DEPARTAMENTO DE LETRAS
MONOGRAFÍAS Y TESIS. — VIII
INSTITUTO DE LITERATURA ARGENTINA E IBEROAMERICANA

María Esther Mangariello

TRADICIÓN Y EXPRESIÓN POÉTICA
EN
“LOS ROMANCES DE RÍO SECO”
DE
LEOPOLDO LUGONES

Estudio preliminar de
JUAN CARLOS GHIANO



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
LA PLATA
1966

MONOGRAFÍAS Y TESIS. — VIII

IMPRESO EN LA ARGENTINA

*Queda hecho el depósito que previene la ley N° 11.723
© by Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
(Departamento de Letras). Universidad Nacional de La Plata.
La Plata, 1966.*

SUMARIO

	<u>Pá g</u>
JUAN CARLOS GHIANO: <i>Estudio preliminar</i>	7
<i>Introducción</i>	23
Los <i>Romances de Rto Seco</i> en la obra de Lugones	23.
La misión del poeta y la importancia de la poesía épica..	24
 <i>La temática de los "Romances"</i>	 28
Clasificación de los <i>Romances</i> de acuerdo con los temas..	29
Tema histórico	30
Tema legendario	32
Tema costumbrista.....	34
 <i>El ambiente que reflejan los "Romances"</i>	 38
I — El medio geográfico	38
II — El medio cultural	41
La vida guerrera.....	42
La vida familiar	43
La vida social. Fiestas y diversiones	43
El amor y el honor	45
Cristianismo y supervivencias indígenas	46
 <i>Los personajes</i>	 51
Seres humanos	51
Los animales	55
 <i>El lenguaje</i>	 58
 <i>La expresión poética</i>	 67
I — Elementos de la poesía tradicional	68
El auditorio	68
Anticipación del tema	68
Actualización de los hechos	69
Importancia del testigo	72
Las narraciones inacabadas	72
El paralelismo	74
Otros recursos tradicionales	75

	<u>Pág.</u>
II — Las estructuras	77
La unidad de los <i>Romances</i>	77
Planos narrativos. Las narraciones enmarcadas	78
La acción	79
III — Búsquedas expresivas	81
Estímulos sensoriales	81
Comparaciones, imágenes y metáforas	85
Valor afectivo del diminutivo	87
IV — Métrica	89
<i>Conclusiones</i>	92

ESTUDIO PRELIMINAR

El reconocimiento de la obra de Lugones es un tópico en las historias de la literatura argentina, que suelen enfatizar el elogio de los temas nacionales y la riqueza idiomática de sus páginas. *La guerra gaucha* integra las lecturas obligatorias de los colegios secundarios; poemas y cuentos —casi siempre los mismos— se reproducen en las antologías; se dedican ensayos de interpretación a la producción lugoniana, cursos universitarios, tesis de doctorado. A pesar de tales formas especializadas de interés, se lee poco a Lugones y las reediciones de sus libros no alcanzan las cifras corrientes de algunos de sus contemporáneos de esta América: Rubén Darío, José Enrique Rodó, Amado Nervo, José Ingenieros.

La verdad es que el aprecio resulta menos firme que el prestigio escolar, y suele ser impulsado por limitaciones políticas o estéticas, prevenidas por el pensamiento teórico del autor. Lugones intentó ser una figura “nacional”, con una función rectora, la que hoy solicita adhesiones o rechazos. Esa posición de *magister* determina los elogios de quienes lo señalan como modelo de preocupaciones gentilicias sin detenerse en el análisis de su producción. Los estudios que han aparecido desde su suicidio —Carlos Obligado, Pedro Miguel Obligado, Jorge Luis Borges, Leopoldo Lugones (h), Juan P. Ramos, Leonardo Castellani, Guillermo Ara, Eduardo Mallea, Ezequiel Martínez Estrada— iluminan sólo parcialmente al creador; algún ensayo reciente se enreda en el planteo equivocado de solicitarle lo que no quiso (o no pudo) expresar. No se ha hecho una edición de las obras completas y poco se ha adelantado en el rescate de textos inéditos.

Entre los poetas surgidos del modernismo, Lugones nunca alcanzó el halago continental y español que acom-

pañó la madurez de Darío. Consciente de ese despego, el argentino trabajó en soledad sin ecos, obsesionado por la perduración de sus libros, crecidos sin que alcanzaran la culminación única de su estilo. Todos los géneros, menos el drama, le parecieron adecuados para expresar su condición de representante de la Argentina. Frente al teatro asentó su despego por una forma supeditada a las complacencias del público; el mismo rechazo se manifiesta en contra de la novela después de su fracaso con *El ángel de la sombra*. Ni dramaturgo ni novelista, debió apoyar su fama en la poesía y el cuento, los ensayos y las interpretaciones biográficas.

Si se reconoce, con Alfonso Reyes, que “la lírica es desarrollo de la interjección o exclamación, aunque tenga que apoyarse en acciones aludidas o relatadas; y es más pura mientras menos busca tales apoyos”, la nota lírica es la menos definida en Lugones. Esa elección lo distanció de las confesiones que los modernistas heredaron de sus maestros románticos: Lugones fue un poeta descriptivo y narrador, inusitado en una época próspera en confesiones rimadas, emotivas en el sentido primero. A pesar de su temperamento vital romántico, su poesía se volcó a modalidades que pueden emparentarse con modelos neoclásicos, caídos en descrédito hacia las fechas de sus libros más característicos: *Odas seculares* (1910), *El libro de los paisajes* (1917) y *Poemas solariegos* (1928).

En ensayo de 1920 Paul Valéry indicó que “las más grandes obras en verso, las más admirables, acaso, que nos hayan sido transmitidas, pertenecen al orden didáctico o histórico”. *De la naturaleza de las cosas*, las *Geórgicas*, la *Eneida*, la *Divina Comedia* y *La leyenda de los siglos*, son los títulos invocados por Valéry para señalar los poemas cumbres que “toman prestada una parte de su sustancia y de su interés a nociones que la prosa más indiferente habría podido recibir”. La ambición de Lugones se sitúa en una tónica próxima a la apuntada por Valéry: los elementos históricos y docentes de sus poemas son tan importantes como el realismo descriptivo, por

pasajes de nivel científicista, que fundamenta la visión de un poeta que a la vez quiso ser un naturalista.

Estas predilecciones le permitieron renovar una corriente literaria hispanoamericana iniciada a principios de la época independiente por Andrés Bello: *Alocución a la poesía* (1823) y *La agricultura de la zona tórrida* (1826) celebraron la naturaleza del Nuevo Mundo sobre proyecciones morales y educativas solicitadas por la situación americana de la época. El anhelo de Bello fue desvirtuado a través del siglo XIX al convertirse en profusos registros paisajísticos, que compartieron con la celestración cívica los motivos más frecuentes de los versificadores. Rubén Darío reaccionó contra esas formas descriptivas y patrióticas de la poesía, anotando el balance desfavorable de tradiciones regionales que habían agotado sus disposiciones. La búsqueda de la belleza señaló en los poetas nuevos el rechazo de las visiones lugareñas y de los cantos guerreros con entonación de proclama. Lugones se olvidó pronto de la condena modernista, y hacia 1910 retornó a una temática que renueva la ambición científica y realista de la herencia del siglo XVIII. Rubricaba así su condición de épico moderno, que se había vislumbrado en pasajes de su primer poemario, *Las montañas del oro* (1897). Después del intervalo galante más que amatorio de *Los crepúsculos del jardín* (1905) y del desahogo funambulesco de *Lunario sentimental* (1909), la intención épica se fue imponiendo progresivamente en él hasta culminar con los sucedidos recreados en *Romances de Río Seco*, su última colección de poemas.

El aislamiento creador de Lugones lo aferró a los postulados de una estética de base moral, después de 1920 criticada con insistencia por una joven generación de poetas, lúdicos antes que líricos. Hacia entonces se acentuó el despego que acompañaría la aparición regular de sus nuevos poemas; en las revistas juveniles de la época quedan abundantes testimonios del rechazo. Las ideas políticas voceadas por Lugones en esos años completaron la soledad en que debió continuar su producción. Se

había quedado al margen de los cambios literarios sin que su obra fuera reconocida con los valores perdurables de lo “clásico”. Esa impopularidad fue carga demasiado pesada para un discípulo de Hugo. La mayor admiración lugoniana en la poesía moderna se había declarado tempranamente a favor de Victor Hugo; dentro de la amplitud acogedora del poeta persiste su creencia en el vate como “*l’annonciateur de l’avenir*”, a quien se asigna una función muy específica: “*Le poète doit guider les peuples*”. “*Les pieds ici, les yeux ailleurs*”, el poeta es el anunciador de las utopías constructivas, el vocero del porvenir progresista; a este universal sin fronteras temporales, nada le es ajeno: “*Tout es sujet; tout relève de l’art; tout a droit de cité en poésie*”.

Con facilidad comunicativa, con abundancia que se torna frecuentemente demasía, con elocuencia que bordea muchas veces la oratoria, con riqueza verbal a la que cuesta encauzar, con despliegue asombroso de imágenes, con maestría en la flexibilidad de ritmos, Hugo fue maestro turbador para el talento mimético de su admirador argentino. La adhesión juvenil de Lugones nunca desapareció, a pesar de su poética clasicista; tampoco supo despojarse del sistema demostrativo derivado de Hugo. Otros modelos modernos, de Charles Baudelaire en adelante, tentaron periódicamente a Lugones sin hacerle traicionar su reverencia al concepto porvenirista y universal de Hugo. Se desromantizó, aceptando una condición de la poesía contemporánea, pero el encantamiento de Hugo lo aprisionó siempre, junto con algunas pretensiones neoclásicas, más fuertes en él que el auténtico clasicismo.

La crítica suele despistarse frente a la complejidad de la temática lugoniana; lo mismo ocurre con las variantes verbales, por páginas exasperantes, de que alardean muchos de sus libros. Si es cierto que Lugones fue el primer escritor argentino que vigiló obsesivamente cada línea de sus escritos —opinión compartible de Jorge Luis Borges—, este rigor se sitúa y afirma en una concepción del arte fijada sobre direcciones nacionales. La primera

tarea del crítico está en el repaso atento de los libros, asistido por el respeto a las teorías expuestas con frecuencia ilustrativa.

El quehacer lugoniano destaca una conducta impulsada por la ambición de quien se reconocía creador comprometido con el destino y la dignidad patrios. La atonía del medio, cuando no el rechazo mezquino, le desmesuraron la autoconciencia de su valer, y le impusieron posiciones dogmáticas, no aferradas a tropiezos parciales. La rigidez demostrativa de sus ensayos no le obstaculizó la abierta franqueza en el reconocimiento de equivocaciones. Fue la misma posición que trató de aplicar a los errores nacionales, por mayoritarios y difundidos que fueran. Leal a arquetipos adoptados en la juventud —Hugo, Leonardo y Sarmiento—, asumió sin humildad la carga de las obligaciones que lo atarearon. En un primer momento necesitó creer en la inteligencia y honradez de sus lectores, a quienes buscó con apremios de orador; adelantada su vida, la suficiencia personal pareció llevarlo a un discurso que prescindía de aquiescencias, cerrado a todo diálogo.

Tal vez un Lugones mejor acompañado y comprendido con caridad, hubiera dado una obra de otro tono. No le faltó esperanza, ni generosidad, ni disposición de servicio; en cambio, la fe en los otros terminó en excluyente fe en sí mismo y en desesperación por un país de presente mezquino y futuro problemático, un país que había traicionado su tradición para precipitarse en el caos. Las modalidades de Lugones, previsibles en un apasionado que debió luchar contra un tiempo hostil y una comunidad anodina, fueron acrecentándose en su obra mientras se ahogaban sus proyecciones en el país. Esa trabada soledad del hombre, en la vida pública y en la creación, le impuso una constancia no desfigurada por propósitos encubiertos. Tuvo como pocos en este siglo la pasión del pensamiento rector y de la educación nacional; se aproxima así a su admirado Sarmiento, con la diferencia de que éste alcanzó a aquietarse en realizaciones prácticas. La intensidad de su

tarea creció sobre la certeza de no especular con aquello que le resultaba más querido; por ello se advierte en sus libros la búsqueda de una fuerza responsable que no se apoya únicamente en palabras felices. Si alcanzó o no la comunicación que buscaba, es el problema de su significado nacional, antepuesto por él a su condición de poeta.

Como en todo escritor, se cuentan en Lugones obras mayores y obras menores, pero la diferencia no depende del grado de vigilancia estilística, ni de la posición de quien muchas veces escribió sobre motivos impuestos. *El imperio jesuítico* (1904) y *Roca* (1938) recuerdan, en épocas distintas, esas motivaciones externas; lo prueban también muchos artículos de *La Nación* y no pocos poemas circunstanciales. Las diferencias entre las obras son imputables a las direcciones en que se abría la disposición educadora de su mensaje: el nivel más alto de sus preferencias correspondía a las obras de intención nacional y vocativo, las celebraciones de *Odas seculares*, el análisis crítico en *La grande Argentina*, la recreación tradicionalista en *Romances de Río Seco*.

Su obra éditada comprende treinta y nueve volúmenes: diez de versos, en dos de los cuales alternan prosa y verso, al igual que en los estudios helénicos, que recogen traducciones de Homero y sus comentarios; de los libros en prosa, hay tres de cuentos y una novela; en los veintiséis restantes aparecen los ensayos didácticos, las interpretaciones históricas y literarias, la biografía y el periodismo de tribuna. Esta última producción compendia la marcha de su pensamiento y explica el sentido vocacional de su existencia; la obligación del periodismo llegó a confundirse con su misión nacional, emparentándolo así con los creadores de la literatura argentina en el siglo XIX.

La relación entre el escritor y el periodista lo sitúa en niveles muy propios de esta América, tanto, que suelen resultar incomprensibles para observadores europeos: lo que aprendía en sus lecturas y en la realidad histórica iban alimentando esa función educativa del artículo escrito casi diariamente. Cuando grecizó, recurriendo a

la mitología y la filosofía helénicas para apoyar una prédica que guiara el ennoblecimiento espiritual del país, se reconoce el esfuerzo de una elaboración mental extraña a los hábitos europeos. Ejemplos abundantes se hallan en el volumen *Prometeo* y en los ensayos periodísticos que lo prepararon. Fue el mismo tipo de tensión que en sus últimos años lo convirtió en celebrante de las fundaciones políticas de Roma, para teorizar sobre ellas la necesidad de la dictadura militar. Con las variantes de fuentes e intenciones, es la misma modalidad que se había adelantado, afanosa, en muchos artículos de Sarmiento.

El tono lugoniano se acentuó en *La grande Argentina*, sobre un acopio de datos económicos y de la política del país, lanzados lapidariamente sobre el lector confiado. Su declaración al frente del volumen recapitula una prolongada condición de servicio, que quería eludir el pesimismo:

Este libro es un acto de fe en la patria, pero también pretende formular un diagnóstico. Tiene, así, por objeto, señalar a la Nación lo que puede hacer para desembarazarse de los elementos extraños a su carácter, cuya progresiva inadecuación la retarda y perturba en la senda de su destino: es decir las instituciones extranjeras que adoptó con entusiasmo erróneo y la ideología liberal que con excesiva fe tomó por la libertad misma. Aquel destino, que es el de llegar, entre las naciones, a la categoría superior de potencia, hállese contrariado en mi opinión por esos dos errores, que ensayados durante setenta años con decisión y buena fe, revélanse tales en su completo fracaso. La democracia mayoritaria que los sintetiza, ha llegado a ser, en efecto, una calamidad pública.

Su individualismo, difícil de acomodarse a la práctica política, aparece en la justificación de los diagnósticos y los remedios propuestos; individualismo que proyecta su producción a servicio público esencial. En 1917 asentó con orgullo su apostolado:

Yo me hago mi ley, me la doy y me la quito. Si tengo alguna autoridad moral, de eso me viene. Y mi trabajo me cuesta. Me lo enseñó el pájaro que vuela al amanecer, en ayunas, pero cantando...

El mismo individualismo impulsó su creación poética, con idéntica proyección docente sobre el país. En 1909, el "Prólogo" de *Lunario sentimental* advertía que ya había concluido el tiempo en que era necesario solicitar perdón de la gente práctica para escribir versos. Desde esa menguada gracia social, se proponía una misión más audaz y a la vez necesaria:

Demostrar a la misma práctica gente la utilidad del verso en el cultivo de los idiomas; pues por mínima importancia que se conceda a estos organismos, nadie desconocerá la ventaja de hablar clara y brevemente, desde que todos necesitamos hablar.

Unos párrafos más adelante rubrica

que hallar imágenes nuevas y hermosas, expresándolas con claridad y concisión, es enriquecer el idioma, renovándolo a la vez. Los encargados de esta obra tan honorable, por lo menos, como la de refinar los ganados o administrar la renta pública, puesto que se trata de una función social, son los poetas. El idioma es un bien social, y hasta el elemento más sólido de las nacionalidades.

El pensamiento político y el estético crecieron paralelamente en Lugones; ambas líneas se unifican sobre las condiciones de su vida: hombre del país y de su época, con acentuación buscada y rebuscada, pero también hombre sobrepuesto a menudos sucesos cotidianos. Pudoroso como buen criollo, las confesiones son escasas en la producción de Lugones. Cuando se las permite, desde su brevedad iluminan ángulos muy peculiares de su pensar. Esos tonos personales aparecen en las páginas que imponen una lección compartible: el ejemplo propio ampliado a lo nacional.

Nacido en Santa María de Río Seco, provincia de Córdoba, el 13 de junio de 1874, la condición de provinciano pesó en sus comienzos literarios y dispuso el impulso que lo movió desde 1896, el año de su traslado a Buenos Aires. Hasta entonces sus días habían transcurrido en su pueblo natal, en Santiago del Estero, en la población de Ojo

de Agua y en la capital de Córdoba. De los años infantiles en Ojo de Agua recordó su descubrimiento vocacional. Existía en aquel poblado una de las bibliotecas públicas fundadas por Sarmiento con abundancia previsoras; dos de sus tomos despertaron el interés del niño: *La metamorfosis de los insectos* y *La Jerusalén libertada*. El primero le dio “la sugerencia de la honda fuente que venía a rebelarme el amor de la naturaleza por medio de la contemplación científica”; por el segundo conoció “la poesía” y vino a su alma “la Italia melodiosa”.

Cuando la familia se instaló en Córdoba, donde Leopoldo realizaría estudios no completados en el Colegio Nacional, esas dos líneas de interés dispusieron de nuevos motivos de atracción. Su preferencia científica encontró en las aulas secundarias estímulos más amplios, los abiertos por las matemáticas y la física. Su curiosidad literaria se abrió con la lectura de los clásicos castellanos, y de poetas americanos, en primer término Olegario V. Andrade y *Almafuerte*; poco después la lengua francesa le permitiría leer a Hugo. Contemporáneamente, la inquietud política lo afilió al anarquismo.

Las publicaciones del adolescente comprueban la influencia de todos esos estímulos. En la primera composición importante que apareció con su nombre, *Los mundos* (1892), anota el programa que lo desvelará siempre: “Ambición de llegar que no se acaba”. Aplicó así a su persona una visión del humanismo renacentista que, a través de la universalidad mental de Leonardo da Vinci, le facilitaría modelo permanente.

Al trasladarse a Buenos Aires llevaba consigo las composiciones que habrían de formar su primer poemario, *Las montañas del oro*; su presentación pública la hizo con la lectura de esos poemas. Con ellos se ganó el saludo elogioso de Darío: bajo el título de “Un poeta socialista” apareció en el diario *El Tiempo*. Darío llamó a Lugones un “moderno”, uno de los “joven América”, y junto con Ricardo Jaimes Freyre “los dos más fuertes talentos de la juventud que sigue los pabellones nuevos en el Conti-

nente". Luego de considerar el impulso revolucionario del joven anarco, que había borrado de su diccionario la palabra "patria", Darío previó para el bisoño un destino ineludible: "Entretanto, el tiempo pasa. El te enseñará muchas cosas. Entre ellas, que las ideas evolucionan y los colores cambian".

En contacto con las novedades que discutían los jóvenes de Buenos Aires, Lugones reconoció el provincialismo de su formación intelectual; de inmediato este destiempo movería su aplicación de autodidacto. Quiso desprenderse de las connotaciones lugareñas como de la parcialidad de sus lecturas científicas, y se dedicó a leer con pasión tan absorbente que se adelantó pronto entre los de su edad. El mismo entusiasmo que dedicó a los poetas franceses nuevos, lo allegó a positivistas y científicos. A la vez su anarquismo se iba transformando en socialismo, el credo político de los intelectuales de avanzada. En el interés por las ideas sociales se señala una primera desviación del modernismo triunfante con las composiciones que Darío reunió en *Prosas profanas*.

Hacia 1910, con motivo del Centenario, se decantaron los intereses intelectuales de Lugones, para asentar su primera interpretación histórica. Se define ya entonces una constante de su pensamiento: la aclaración de los motivos que fundan la esencia de Occidente, para basar en ellos principios aplicables a la mejor organización de la Argentina. Alejado del socialismo, era hacia entonces liberal, pero con un sentido aristocrático del gobierno.

Los capítulos de *Prometeo* defienden el espiritualismo de los teogonistas griegos en oposición al naturalismo materialista de los sabios de principios del siglo xx. De ese método comparativo surge la inferioridad de la civilización moderna, con más industria, pero menos moral, menos estética y menos filosofía. Según su discutible interpretación, el pensamiento moderno estaría formado por los residuos de la antigüedad helénica, frente a cuyos ideales los hombres modernos aparecen como bárbaros. El final histórico del espiritualismo griego, ahogado por

el cristianismo —religión de origen oriental según Lugones—, motivó una quiebra total de la civilización. Para remediarla, al menos parcialmente, era imprescindible el retorno a Grecia, simbolizada con generosidad por el mito de Prometeo. Tal es la lección que difunde Lugones en una Argentina materialista:

he creído que la celebración del Centenario era momento propicio para formular un ideal generoso, tomando como fundamento la leyenda del pensador por excelencia, de Prometeo, el titán amigo de los hombres, a quienes dotó de mente, para que pudieran vivir como él: con un objeto superior a la vida.

La enseñanza culmina una experiencia personal, mostrando el método propio de sus lecciones. En el mundo moderno, la liberación del pensamiento es la primera misión de los artistas: fiel a principios de Hugo, Lugones empina al poeta como síntesis de la historia, como el único capaz de guiar a los pueblos hacia un futuro mejor.

Las condiciones de su teoría, que huele a siglo XIX un tanto rancio, se fueron adecuando a la interpretación de arquetipos argentinos. *Historia de Sarmiento* (1911) y las conferencias sobre *Martín Fierro*, reunidas en 1916 con el título de *El payador*, elogian a los dos escritores claves de la Argentina, con quienes la patria había comenzado a existir espiritualmente. El panegírico sarmientino se entusiasma con la pasión de ser útil, distintiva del prócer celebrado; el fundamento de la tarea de Sarmiento se sitúa dentro de los principios de la moral antigua: “En su caridad humana, al uso estoico, vale tanto la compasión como la dádiva”.

Desaparecido el socialismo lugoniano, cuestionado su liberalismo, la inquietud ideológica le alcanzó una concepción entusiasta de la democracia, considerada como el gobierno por excelencia de los pueblos modernos. Los acontecimientos mundiales que desembocaron en la guerra de 1914, las revoluciones europeas y sus reflejos en América, las consecuencias de la postguerra, hicieron que Lugones cambiara nuevamente de frente político. Después de 1920

comenzó a expresar la nueva solución a la cual se adhería con entusiasmo total. En los años de la guerra había vuelto a plantearse las distancias entre paganismo y cristianismo; la teoría se desenvuelve en el "Prólogo" a *Mi beligerancia*, colección de artículos anticipados entre 1912 y 1917. El paganismo —según Lugones— habría evolucionado "hacia la libertad plenaria que es, de suyo, la libertad individual"; frente al individualismo helénico, el cristianismo se aparece como "una de las tantas religiones destinadas a divinizar, para eternizarlo, el dogma asiático de la obediencia, o derecho divino, o principio de autoridad". La civilización europea se habría desenvuelto como lucha perpetua entre la libertad pagana y el dogma de la obediencia; la Revolución francesa fue un importante recobro del primer ideal; la independencia de América, apoyada por el pensamiento francés, comprometía por tanto a los americanos con la causa de Francia, que era en 1914, otra vez, la de Occidente.

La revolución comunista en Rusia, el triunfo *fascista* en Italia y las convulsiones de esta América hicieron renegar a Lugones de la democracia, a la que consideró caducada. Buscó una recuperación a esa crisis aferrándose a valores capaces de contrarrestar el avance de la demagogia y el colectivismo. En 1924, con motivo del centenario de la batalla de Ayacucho, leyó en Lima su discurso de "la hora de la espada", confirmación de su nueva interpretación política. Entre el escándalo de los delegados oficiales y el repudio de los jóvenes, Lugones confesó su angustia frente a los resultados que mostraba la América contemporánea, desbarrancada en el colectivismo suicida; como salvación invocó al ejército, la última aristocracia moderna, la única fuerza capaz de oponerse al caos. Sus ideas se apoyan en una concepción de la vida definida "por cuatro verbos de acción: amar, combatir, mandar, enseñar. Pero observad que los tres primeros son otras tantas expresiones de conquista y de fuerza. Y desde 1914 debemos otra vez a la espada esta viril confrontación con la realidad".

El t6pico de las aristocracias espirituales, permanente en sus interpretaciones, estuvo encarnado en un primer per6odo de su pensamiento por los poetas; despu6s de 1920 esta misi6n se transfiere a un *dux* elegido entre los militares. Al pensar en esos representantes, insistió en los valores morales que deben respaldarlos; en esta relaci6n se abre el camino que lo acerc6 a la forma cat6lica del cristianismo. Ajeno a las verdades de la fe, su posici6n se qued6 en el contorno de la religi6n sin que comprendiese el testimonio real de los misterios cristianos.

Art6culos de *La Naci6n* y el cap6tulo primero de la semblanza sobre el General Julio A. Roca manifiestan su posici6n 6ltima, siempre en relaci6n con la patria. La misi6n de los pensadores es "averiguar c6mo se form6 la Naci6n, para saber de qu6 modo hay que seguir construy6ndola". La estructura del Imperio Romano, el mejor resultado pol6tico conocido, depur6 la acci6n colectiva al encarnarla en un director; con argumento retorcido concluye Lugones que esta relaci6n hace que la Cristianidad, o "cuerpo de Cristo", represente el mejor ideal religioso. Acorde con el paralelismo, aparece la conclusi6n aplicable a la Argentina:

De este modo, pues, no hay civilizaci6n completa sin latinitad; o mejor dicho, la civilizaci6n es cosa romana como la ciudadan6a de id6ntico sentido esencial; y por lo mismo, tambi6n, el cristianismo perfecto es el cat6lico romano.

A pesar de lo rotundo de las afirmaciones, el pensamiento de Lugones no se hab6a aquietado en una verdad, la cat6lica; la pasi6n individualista y la soberbia intelectual lo detuvieron en la recuperaci6n esencial. Su suicidio, el 19 de febrero de 1938, parece confirmarlo. Ejemplificaba tr6gicamente un principio pagano elogiado en 1916:

La vida lograda como por mano de artista, mediante el cumplimiento del destino con que se naci6, es la mejor obra de belleza que puede el hombre realizar; pues as6 habr6 esculpido en su barro perecedero —que barro y nada m6s somos, de polvo fugaz, un instante amasado con l6grimas— el modelo divino en que encarnamos nuestra misteriosa noci6n

de la armonía y de la esperanza. Pero la muerte voluntaria, por prevista o por aceptada en la serenidad de un desenlace necesario, constituye el heroísmo, es decir, la belleza exaltada a lo sublime. Y cómo no, si viene a resultar el supremo sacrificio en aras de la equidad o del bien ajeno.

Una búsqueda semejante a la cumplida con la política se desenvuelve en las notas de su estética, formuladas sobre una concepción del desarrollo literario occidental. Desde la primera adhesión al modernismo con su acentuada vigilancia verbal, puede señalarse una intención pronto volcada a caracterizar la creación sobre pautas nacionales, de contenido épico. En numerosas oportunidades repitió Lugones su poética. En 1927, entre los prólogos de una antología de nuevos poetas nacionales, la de Pedro-Juan Vignale y *César Tiempo*, se recoge la fórmula más directa de esos principios:

Denomínase poesía toda composición destinada a expresar una emoción de belleza por medio del lenguaje musical. Si no hay verso, falta, pues, uno de esos dos elementos capitales, y no hay poesía.

La libertad extrema compatible con la existencia del verso como tal se apoya en dos elementos: el número de sílabas, "limitado a quince", y la rima, "o pausa indicativa cuya repetición constituye el rimo mínimo". Esta poética niega al verso que se prolonga en versículo, y los intentos que rechazan la rima, según Lugones elemento esencial del verso neolatino.

Junto con su teoría se afirman las referencias sobre el idioma hablado y escrito en la Argentina. Las condiciones del siglo XIX americano, contrapuestos a la desmedrada cultura peninsular de la época, justifican un idioma tan válido como el peninsular; el elogio del *Martín Fierro* celebra una lengua "superior" al purismo y el casticismo, encarnación de caracteres determinados por la geografía y la historia patrias: un vocabulario pobre, "expresión de una existencia sencilla y monótona" y, como compensación, la movilidad, la tendencia a concisas fórmulas fatalistas, el realismo crudo, el desarrollo pintoresco en

el seno de la naturaleza. Acentuado el paralelismo político y verbal, “el castellano paralítico” de la Academia es la expresión de “la España fanática y absolutista”; por el contrario, el enriquecimiento americano de la lengua correría a la par de su independencia.

En el homenaje a Darío, de 1916, se presenta la obra de los modernistas como etapa de la civilización:

Falte la palabra, y todo aquello (invenciones, comunicaciones y convenios cuya expresión irremplazable es la palabra) ya no existe. No hay cómo comunicarlo, ni concertarlo. El hombre ha desaparecido como ser social. Por eso la palabra es el distintivo de la superioridad entre los seres. Poseer un idioma bien organizado, es, pues, para los pueblos la cosa más importante que existe; y tener poetas que lo vivifiquen y organicen progresivamente, constituye un fenómeno de la más alta civilización.

Tales principios se organizan en su prédica hacia 1930; sus artículos periodísticos vuelven machaconamente sobre el tema como si el expositor necesitara justificar la función nacional de su obra y rubricarla señeramente. Un ensayo de 1935 diviniza a la palabra, primera “entre todos los valores espirituales”, “instrumentó de tal perfección, que cuando uno estudia a fondo el idioma hasta de la tribu más salvaje —y por eso mismo con mayor razón aún— no se le encuentra origen posible sino en la comunicación de seres superiores”. Los escritores, es decir los organizadores del idioma, asumen una alta categoría fundadora; todo mal escritor resulta “una calamidad pública”, ante la ética como ante la estética. El bien social, tan atendido en sus creaciones, debe ser la finalidad del artista, que debe vivir como hombre digno para imponer la autoridad y belleza de su palabra. El lenguaje, obra de aristocracia espiritual —“para bien del pueblo” agrega Lugones—, tiene que alejarse de los gustos plebeyos, en rechazo de toda posible adulación popular. “Sencillez, elegancia y claridad”, los valores más altos de su estética, son elementos ajenos al idioma vulgar, bárbaro por aproximación a la jerigonza y el caló.

En uno de sus últimos escritos, aparecido en *La Nación* al mes y días de su muerte, resume las constancias más evidentes de sus principios literarios, identificados con los morales y religiosos:

Pues belleza es, asimismo, verdad y bien, dimanando de aquí la importancia capital del arte como elemento de cultura. Esta última voz designa, en efecto, algo superior a la condición y al propio raciocinio, agentes suyos tan importantes como se quiera, pero nada más: la educación del sentimiento y la disciplina de la mente para el ejercicio de la libertad. Por esto es la cultura el primero de los bienes sociales. Libertad inculta, confúndese con el retozo animal del instinto desenfrenado.

La atención a los textos teóricos de Lugones es una guía excelente para el estudio de su obra: éste ha sido mi método en cursos de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de La Plata. El análisis de la hoy Profesora Srta. María Esther Mangariello tuvo origen en los trabajos prácticos de Literatura Argentina. En otro volumen del Departamento de Letras, de la serie *Trabajos de alumnos*, se ha publicado un trabajo del Sr. Pedro Luis Barcia sobre otro tema lugoniano, también realizado en mis clases. Ambos estudios, de muy apreciable calidad, responden al intento de iluminar aspectos de la obra de Lugones, en vista a futuras investigaciones que abarquen la totalidad del creador.

JUAN CARLOS GHIANO

*Director del Instituto de Literatura
Argentina e Iberoamericana*

La Plata, mayo de 1966

INTRODUCCIÓN

Los “Romances de Río Seco” en la obra de Lugones

Dentro de la totalidad de la obra poética de Lugones, los *Romances de Río Seco* ejemplifican uno de los intentos de solución de las tendencias que lo inquietaron durante su vida. Búsqueda de una variada expresividad poética (como resultado de las incitaciones modernistas), y necesidad de celebrar lo argentino (como consecuencia de sus sentimientos patrióticos), son las constantes que caracterizan su producción.

Sin embargo, estas constantes no se presentan como opuestas. La preferencia por el tema patriótico, que se revela a partir de las *Odas seculares*, puede relacionarse con el resurgimiento del “americanismo literario”, tendencia que se impuso en la segunda etapa del modernismo, como ha hecho notar Max Henríquez Ureña:

Captar la vida y el ambiente de los pueblos de América, traducir sus inquietudes, sus ideales y sus esperanzas, a eso tendió el modernismo en su etapa final, sin abdicar por ello de su rasgo característico principal: trabajar el lenguaje con arte.¹

La actitud celebrativa evidenciada por Lugones culmina en los *Romances*, en la superación de retóricas impuestas momentáneamente.

En este sentido se puede afirmar que los *Romances* significan el hallazgo de una solución, ya que la sencillez expresiva resulta adecuada al tono tradicional del narrador que evoca y celebra la vida argentina del siglo XIX.

¹ HENRÍQUEZ UREÑA, MAX: *Breve historia del modernismo*. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1962, p. 34.

La misión del poeta y la importancia de la poesía épica

Con penetración, Lugones había señalado en el Prólogo a *Prometeo* la raíz de los males que aquejaban (y aquejan) a nuestro país:

La verdad es que tenemos muy descuidado el espíritu. Confundimos la grandeza nacional con el dinero que es uno de sus agentes. Hemos puesto nuestra honra en el comercio, olvidando que por su propia naturaleza, el comercio puede llegar a traficar con nuestra honra [...]

Ante este grave peligro de la patria es necesario pensar con claridad y con entereza, proponiendo ideas prácticas a la gente que vive sin objeto. Urge sobre todas las cosas, la espiritualización del país.²

Desde *Las montañas del oro*, Lugones sintió esa urgencia de espiritualización, y en tal sentido se movió toda su prédica. Porque Lugones asigna al poeta una misión profética, según idea que caracterizó al romanticismo social y que el poeta argentino aprendió de Victor Hugo. Ejemplos de esta preocupación son los ideales helénicos propuestos como objeto superior de la vida en *Prometeo*, la interpretación del *Martín Fierro* como poema épico, las biografías, los artículos de carácter político, la actividad educacional y las obras en que celebra a la patria. En fin, toda su vida y su obra son un ejemplo, no sólo por las soluciones expresivas que aportó, sino por la lección que se desprende de su creación: actitud de servicio y de compromiso.

Se ha dicho con certeza que falta en la poesía de Lugones el sentimiento de intimidad, que no es un poeta lírico. Esta falta puede explicarse si se la relaciona con la idea que tiene Lugones de la misión del poeta.

² LUGONES, LEOPOLDO: *Prometeo (Un proscrito del sol)*. Buenos Aires, Arnaldo Moen Editores, 1910, p. 5.

En el artículo en que saludó la aparición de *El grillo* de Conrado Nalé Roxlo, dice Lugones:

Ría o llore en sus versos, lo que el poeta revela no es su estado personal, sino la alegría o la tristeza de todos [...]
El destino del poeta no es revelarse, sino revelar.³

Y este destino es el que intentó realizar en los *Romances de Río Seco*: revelar el alma de la patria y los sentimientos de los argentinos, haciendo de su canto el eco de innumerales voces. Así lo había expresado ya en *Poemas solariegos*:

En la Villa de María del Río Seco,
al pie del Cerro del Romero nací.
Y esto es todo cuanto diré de mí,
porque no soy más que un eco
del canto natal que traigo aquí.⁴

Carlos Obligado ha señalado con lucidez las dificultades que impidieron a Lugones animar el paisaje lírico; más que poeta lírico, Lugones fue poeta épico. Sus cualidades son las del poeta narrador, o descriptor. Comentando la oda "A los ganados y las mieses", afirma Obligado:

[...] no se anima en la *Oda* lo que un maestro llamó el paisaje lírico, y es proyección o difusión del alma del poeta más bien que externa realidad. En la *Oda*, en cambio, surge, se anima, existe el que podemos llamar paisaje épico... ya que en poesía de tema contemporáneo, lo épico y lo familiar se hermanan mejor que nunca.⁵

A las cualidades que hacen de Lugones poeta épico, se une la importancia que atribuye a la poesía épica en la vida de los pueblos. Consecuencia de esta concepción ro-

³ LUGONES, LEOPOLDO: "Albricias poéticas", en *El grillo*, de Conrado Nalé Roxlo. Buenos Aires, R. Roggero, 1951, p. 16. Este artículo fue publicado por Lugones en *La Nación* del domingo 18 de noviembre de 1923, poco después de aparecer la primera edición de *El grillo*.

⁴ LUGONES, LEOPOLDO: *Obras poéticas completas*. Madrid, Aguilar, 1948, p. 811.

⁵ OBLIGADO, CARLOS: *La cueva del fósil. Diálogos increíbles sobre la vida literaria argentina. I: De la poesía de Leopoldo Lugones*. Buenos Aires, La Facultad, 1938, pp. 124 y 125.

mántica es el intento de justificar al *Martín Fierro* como poema épico.

Para Lugones, el hecho de que un pueblo sea capaz de producir un poema épico es un “certificado eminente de aptitud vital; porque dicha creación expresa la vida heroica de su raza”.⁶

Frente a la quiebra moral que significa haber puesto el ideal de la grandeza nacional en la traicionera economía, Lugones opone un ideal de grandeza espiritual basado en la aptitud de la raza para realizar y celebrar hazañas heroicas. De allí que necesite encontrar un poema que documente la capacidad heroica de nuestro pueblo.

No es necesario detenerse en los errores históricos y literarios en que incurre Lugones al interpretar el *Martín Fierro* como poema épico. Ya algunos críticos se han encargado de dilucidar este problema, valorando el poema de Hernández por otros motivos más acordes con su contenido y expresión, pero es conveniente referirse a la caracterización del poema épico expuesta por Lugones en *El payador*, porque ayuda a desentrañar los móviles que lo animaron a escribir los *Romances de Río Seco*.

La poesía épica, según Lugones, “tiene como objeto específico el elogio de empresas inspiradas por la justicia y la libertad”.⁷ Analiza así los principales poemas épicos de la antigüedad griega y latina y de la Edad Media cristiana, y llega a la conclusión de que con ellos se cumple este objeto. En la *Odisea*, la *Eneida* y el ROMANCERO, los héroes realizan sus hazañas con el objeto de asegurar la libertad y la justicia. Al proponer estos ideales, la poesía épica adquiere una utilidad docente y fundadora, capaz de definir una nacionalidad.

El poema épico contribuye también de otra manera a la obra de civilización, ya que “La obra de arte pone al alma en estado de belleza” [. . .]⁸ La belleza produce dicha que

⁶ LUGONES, LEOPOLDO: *El payador*. Buenos Aires, Otero y García, 1916, p. 11.

⁷ LUGONES, LEOPOLDO: obra citada, p. 14.

⁸ LUGONES, LEOPOLDO: obra citada, p. 29.

el hombre trata de conservar. Por eso "las naciones cuidan sus bellos poemas y se deleitan con ellos".⁹

Asimismo el verso, que es el lenguaje habitual de la epopeya, actúa como elemento fundamental en la evolución del idioma:

El verso estuvo siempre a la cabeza del movimiento evolutivo, como lo demuestran *La Canción de Rolando* y el *Romancero*.

De esta suerte, la poesía que transforma un idioma en obra de arte, lo impone con ello entre los organismos vivos de la misma naturaleza; y como el idioma es el rasgo superior de la raza, como constituye la patria en cuanto ésta es fenómeno espiritual, resulta que para todo país digno de la civilización, no existe negocio más importante que la poesía.¹⁰

Tanta es la importancia de la poesía para Lugones que la hizo su vocación y también su arte. Con esto creyó contribuir a la tarea de civilización que necesitaba el país. Los *Romances de Río Seco* son uno de los testimonios, y el último, de esa tarea civilizadora; con ellos propuso a los argentinos los ideales que él consideraba fundamentales para la reconstrucción espiritual del país: justicia, libertad, amor a la patria y heroísmo.

En este sentido es significativo el título de la obra. Como ya lo advirtió Obligado, el título de romances no responde a la forma métrica sino a la materia épica.¹¹ Obra de importancia nacional había hecho el *Romancero* en España, cantando y celebrando los héroes nacionales y sus hazañas. Lo mismo quería alcanzar Lugones con sus *Romances*: la celebración perdurable de la patria, los héroes y los hechos heroicos (tanto los públicos, como los privados). Para que el pueblo los sintiera como suyos, el poeta adoptó el metro popular por excelencia, el octosílabo, y atenuó su riqueza verbal para adecuar los *Romances* al tono sencillo de la poesía tradicional.

⁹ LUGONES, LEOPOLDO: obra citada, p. 14.

¹⁰ LUGONES, LEOPOLDO: obra citada, pp. 33 y 34.

¹¹ OBLIGADO, CARLOS: "Prólogo" a la *Antología poética* de Leopoldo Lugones. Buenos Aires-México, Espasa-Calpe, 1946, p. 2-9 nota.

LA TEMÁTICA DE LOS "ROMANCES"

Los *Romances de Río Seco* intentan reflejar una etapa fundamental de la vida argentina; hechos y hombres, naturaleza y costumbres, desfilan ante el lector integrando una visión general del pasado argentino.

Carlos Obligado ha señalado que si bien no toda la Patria vieja está dicha en ellos, están implícitas casi todas sus notas.¹

En consecuencia, los *Romances* se caracterizan por la amplitud temática: esta variedad ha sido tomada de diversas fuentes. La historia menor del país, la leyenda, la poesía tradicional y la poesía gauchesca son rastreadas por Lugones con visión selectiva; en una composición recurre también a la tradición familiar. El hecho que narra "El regalo" es verídico, y uno de los personajes, José Bulacio, fue el bisabuelo de Lugones.²

Corresponde preguntar aquí por qué el poeta prefirió estos temas y desechó otros. En general, parecería que la elección de los temas poéticos se justifica por la intención de dar una visión total de la vida argentina en aspectos característicos. Además, se advierte la preferencia por asuntos que permitan extraer enseñanzas, que sirvan como modelo de permanente sentido moral.

Es evidente que Lugones evita los temas muy conocidos. Así, en "La entrega", que en lo fundamental narra sucesos

¹ OBLIGADO, CARLOS: "Prólogo" a la *Antología poética* de Leopoldo Lugones, p. 29. La misma actitud de elogio hacia los *Romances* que manifiesta Obligado, se advierte en Francisco Luis Bernárdez, "Los romances criollos de Lugones". *Sur*, Buenos Aires, mayo de 1939, N° 56.

² OBLIGADO, CARLOS: "Prólogo" a la *Antología poética* de Leopoldo Lugones, p. 291, nota.

históricos, cuando debe relatar un episodio divulgado, interrumpe la narración:

Pero el resto de la historia
con todos sus pormenores,
ustedes que son letrados
lo saben mejor, señores.³

Los aspectos populares de las guerras de la Independencia no aparecen en los *Romances*, porque Lugones consideraba que ya las había celebrado en *La guerra gaucha*. Puede explicarse la preferencia que muestra por personajes menores, ya que éstos están más cerca de su sentido comunal de la historia, ejemplificable en héroes cotidianos, y a veces casi anónimos.

Si bien los temas no son originales, Lugones les da un tratamiento que los singulariza y distingue; por ejemplo el tema de “El rescate” —el malón indio y el rescate de cautivas— ofrece una variante original: la cautiva rescatada es la imagen de la Virgen del Rosario.

Clasificación de los “Romances” de acuerdo con los temas

Para un mejor estudio de la temática de los *Romances*, interesa una clasificación de éstos de acuerdo con las fuentes de los temas predominantes. Como todas las clasificaciones, ésta no puede ser estricta, porque en la mayoría de los *Romances* aparecen temas de diverso origen.

³ Las citas de los *Romances de Rto Seco* corresponden a las *Obras poéticas completas*. Madrid, Aguilar, 1948. Los *Romances* fueron reunidos y publicados después de la muerte de Lugones. Algunos habían aparecido anteriormente en el suplemento literario de *La Nación* de Buenos Aires. (Véase Carilla, Emilio: “Sobre la elaboración poética en Lugones”, en *Estudios de Literatura Argentina (Siglo XX)*. Cuadernos de Humanitas, N° 6, Tucumán, 1961, p. 116.

	HECHOS, ÉPOCAS, FIGURAS	TÍTULO
ROMANCES DE TEMA HISTÓRICO	Primera época de Río Seco. (1748)	“El rescate”
	Reacción española en Córdoba. (1810)	“La entrega”
	Luchas civiles.	“La cabeza de Ramírez” “La presa” “Historia de la Delfina” “El reo”
	Fray Mamerto Esquiú	“El Obispo”
ROMANCES DE TEMA LEGENDARIO	Leyendas explicativas	“La yegua bruja” “El tigre capiango” (“El cacique zarco”)
	Caso o sucedido	“La viuda”
	Leyendas religiosas	“El señor de Rencá” (“El rescate”)
ROMANCES DE TEMA COSTUMBRISTA	Bandidos, juegos, elecciones	“El malevo” “Los tahures” “La cría” “Las carreras” (“El reo”)
	Viajes, cortesía, amistad.	“El regalo” “La visita”
	La vida en la toldería	“El cacique zarco”

Tema histórico

Como se ha señalado, Lugones no toma hechos fundamentales, ni grandes figuras de la historia; en realidad, en estos romances, la historia cumple la función de crear un clima, en el cual se animan hechos conservados por la tradición.

La época colonial está representada en “El rescate”, romance en el que se narra un hecho ocurrido en los primeros años de vida del fuerte de Río Seco. Lugones dice que el asunto es histórico:

Esto aconteció, señores,
que es historia y no embeleco,
en la Villa de María,
curato del Río Seco.

(p. 1017)

Según Leopoldo Lugones (hijo), “hubo en 1748 un atroz malón de indios fronterizos. Tras la acometida lleváronse los salvajes a la imagen de la Virgen del Rosario, la que fue luego no más restituida a su altar por los propios lugareños, apellidados a la guerra contra el invasor aborígen”.⁴

De la época de la Revolución, sólo aparece un hecho: la reacción dirigida por Santiago de Liniers en contra de la Junta en Córdoba. Más que el hecho histórico, en “La entrega”, importa la ocasión de señalar virtudes típicas del criollo. Aunque celebre la patria y justifique la acción drástica de la Junta, el centro de este romance lo constituyen la vergüenza y el deshonor que ocasiona la actitud del entregador del tesorero Rodríguez, negación de las virtudes que Lugones considera básicas: generosidad, abnegación, lealtad y hospitalidad. Equilibra esta figura perversa con la del cura de Río Seco:

que el mismo día fatal,
se portó con el obispo
como valiente y leal.

(p. 1073)

De esta manera se acentúa el tono moralizador, constante en los *Romances*.

Cuatro romances toman sus temas en las luchas civiles argentinas.

“El reo” es, como recuerda Obligado⁵, una semblanza de los bravos que intervinieron en nuestras guerras civiles. La historia sólo da una referencia para situar la acción. Lugones, moralizando, destaca la guapeza del reo, su serenidad ante la muerte, que le hace rechazar la oportunidad de salvarse, porque “no le conviene”.

Intima unidad tienen “La cabeza de Ramírez”, “La presa” e “Historia de la Delfina”, que constituyen lo que se podría llamar “el ciclo de Ramírez”. El asunto, riguro-

⁴ LUGONES, LEOPOLDO (h): *Mi padre*, Buenos Aires, Centurión, 1949, nota p. 19.

⁵ OBLIGADO, CARLOS: “Prólogo” a la *Antología poética* de Leopoldo Lugones, p. 30.

samente histórico, ha sido tratado con suma veracidad.⁶ Seguramente atrajo al poeta el elemento trágico que contenía el asunto histórico. Las figuras de estos romances aparecen plenas de heroísmo, abnegación y lealtad.

La figura de fray Mamerto Esquiú se anima en el romance titulado "El Obispo".⁷ La sencilla anécdota narrada por Lugones revela las virtudes franciscanas de que dio testimonio el Obispo de Córdoba. Este romance constituye el sincero homenaje a una figura excepcional de la Iglesia argentina; homenaje significativo en quien se acercó al Cristianismo en los últimos años de su vida, aunque no alcanzó a vivirlo plenamente.

Mucho tiempo antes, en 1890, Rubén Darío, en una visita a Córdoba, había escrito unos versos "En elogio del Ilmo. Obispo de Córdoba Fray Mamerto Esquiú". Según Rafael Alberto Arrieta, tales versos provocaron en la capital provinciana una agitada polémica, aunque en la oportunidad no interesaron tanto los sentimientos religiosos, como los principios estéticos que planteaba el movimiento literario que surgía, el modernismo.⁸

Tema legendario

Al pretender caracterizar en los *Romances* el alma argentina, Lugones no podía ignorar el abundante material que proporcionan las leyendas, elemento importantísimo de nuestro folklore.

Se ubica en este grupo a las composiciones que presentan como motivo un hecho maravilloso, aunque no sean estrictamente leyendas. Sin embargo, es necesario hacer ciertas consideraciones, que permitan llegar a una clasificación más precisa de tales romances.

⁶ Cfr. LÓPEZ, VICENTE F.: *Historia de la República Argentina*. Buenos Aires, Sopena, 1949, tomo IV, p. 569.

⁷ Emilio Carilla menciona un breve artículo de Lugones sobre *El padre Esquiú*, publicado en *La Nación*, Buenos Aires, 10 de enero de 1937. En el trabajo ya citado de Carilla, p. 117.

⁸ ARRIETA, RAFAEL ALBERTO: *Introducción al modernismo literario*. Buenos Aires, Columba, 1961, pp. 46 y 47.

Según Rafael Jijena Sánchez y Bruno Jacovella, “La leyenda pone un hecho, por lo general maravilloso, sin prueba alguna, en el curso de la historia, para entretenimiento o ejemplarización de un auditorio. Muchas veces, la leyenda explica el origen de algo notable —piedra, flor, pájaro, etc.”.⁹ De esta definición surge inmediatamente una primera distinción: algunas leyendas aluden a hechos maravillosos y los relatan; otras los explican. Estas son las que se denominan *leyendas explicativas*. Pueden considerarse como explicativas las que se narran en “La yegua bruja”, “El cacique zarco” y “El tigre capiango”.

Es importante señalar el propósito de Lugones de dar visos de realidad a estas leyendas. En “La yegua bruja” se destaca el hecho de que los gauchos no corran yegua blanca en grupos de baguales

porque todas pueden ser
y tal vez no sea ninguna.
(p. 989)

En “El tigre capiango” el suceso se actualiza por la presencia de un tigre, la misma noche en que se ha narrado la leyenda:

Después he oído decir
que es malo nombrar el daño,
porque puede presentarse
con certidumbre o engaño.
(p. 1126)

Esta leyenda se encuentra en diversas regiones de nuestro país. Tanto en la región quichua-calchaquí como en la guaraní, los investigadores han hallado creencias similares respecto a la metamorfosis del hombre en tigre. La leyenda toma diferentes nombres —yaguareté-abá, uturunco, tigre capiango—, pero, en lo fundamental, conserva los mismos caracteres y se reproduce de idéntico modo.

⁹ JIJENA SÁNCHEZ, R. y JACOVELLA, B.: *Las supersticiones (Contribución a la metodología de la investigación folklórica)*. Buenos Aires, Ediciones Buenos Aires, 1939, p. 7.

En un trabajo de 1896, incorporado a la edición de 1953 de *Supersticiones y leyendas*, Juan B. Ambrosetti recuerda que Lugones le había referido la leyenda del tigre capiango; a continuación narra la leyenda tal como Lugones la relata en el romance.¹⁰

Estos datos permiten comprobar, una vez más, la seguridad de los conocimientos lugonianos en materia folklórica, los que, mucho tiempo después —dada la fecha de publicación de los trabajos de Ambrosetti— utilizaría, elaborándolos poéticamente en los *Romances de Río Seco*.

“La viuda”, más que la explicación de la leyenda, es el relato de un caso o sucedido. La aparición de la viuda salva la vida de Secundino Farías; hecho interesante que permite comprobar que no todos los fenómenos del otro mundo repercuten maléficamente. Además, en este romance se hace referencia a otra famosa leyenda: la de la Salamanca.

En grupo aparte se pone “El Señor de Renca”, inspirado en motivos religiosos. Como señala Augusto Raúl Cortazar, esta leyenda ha inspirado a numerosos poetas puntanos.¹¹ Lugones sigue fielmente la narración popular, que le permite poner de manifiesto la ingenua fe del ciego, típica de nuestros paisanos.

Junto con este romance podría ubicarse “El rescate”, que revela los sentimientos religiosos de los habitantes de Río Seco, con visos de leyenda, aunque el narrador considere el hecho como histórico.

Tema costumbrista

La actitud moralizadora que ejemplifica Lugones en estos poemas no desdeña las enseñanzas que se pueden

¹⁰ AMBROSETTI, JUAN B.: *Supersticiones y leyendas*. Santa Fe, Castellví, 1953, p. 97. En nota de esta edición, se señala que dicho capítulo, no incluido en la primera edición, corresponde al estudio publicado en los *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, 1896, XLI, pp. 321-324.

¹¹ CORTAZAR, AUGUSTO RAÚL: “Folklore literario y literatura folklórica”, en el tomo V de la *Historia de la Literatura Argentina*, dirigida por R. A. Arrieta. Buenos Aires, Peuser, 1959, p. 195.

obtener de los actos de maldad. Más aún, las mejores enseñanzas son las que se sacan de la oposición entre el bien y el mal. Los vicios hacen resaltar con nitidez las virtudes. Para mostrar un panorama realista de la vida argentina en el siglo pasado, Lugones incluye historias de bandidos, jugadores y pendencieros, que tantos antecedentes tenían en la poesía tradicional y en la poesía gauchesca. Así justifica su actitud en "El malevo", después de pedir perdón porque va a contar la historia de un asesino:

No porque la calle el bueno
la maldad sus cuentas salda.
(p. 1004)

Para el narrador de los *Romances*, la poesía actúa como purificación:

Pero culpas y delitos
en el canto se redimen
cuando triunfa la justicia
con el castigo del crimen.
(p. 1005)

La inclusión en los *Romances* de "El malevo", "La cría" y "Los tahures", hace que se acentúen las virtudes celebradas en "El regalo" y "La visita".

Aire de familia con *Santos Vega o Los mellizos de La Flor*, de Hilario Ascasubi, tiene el romance titulado "El malevo". Ascasubi había declarado que el tema de su obra era favorito de los gauchos argentinos: "La historia de un *malevo* capaz de cometer todos los crímenes, y que dio mucho que hacer a la justicia".¹⁹ Sus antecedentes españoles son los romances de ciegos, que narraban historias de bandidos finalmente redimidos. Estas composiciones se habían transformado para el pueblo en herederas de los romances épicos y de sus héroes.

Como Luis Salvador, personaje de Ascasubi, el protagonista de "El malevo" muestra sus instintos perversos desde

¹⁹ ASCASUBI, HILARIO: *Santos Vega o Los mellizos de La Flor*. Buenos Aires, Peuser, 1952, p. 12.

pequeño; igualmente comete luego grandes crímenes y es perseguido por la justicia. Hasta aquí la acción de "El malevo" se desarrolla de modo semejante a la historia contada por Ascasubi. Sobre el final se diferencian. Mientras Ascasubi, siguiendo los romances de ciegos, hace arrepentirse al mellizo antes de la muerte, Lugones adopta un final menos convencional: Jacinto Roque se mata cuando comprende que no puede salvarse.

Nuestra poesía tradicional había cantado numerosas historias de bandidos, como lo comprueban las canciones matonescas incluidas por Juan Alfonso Carrizo en sus *Cancioneros*. Asimismo, el tema del condenado a muerte, que Lugones presenta en "El reo", ofrece muchos ejemplos en los cancioneros tradicionales.¹³ En este romance, Lugones incorpora una copla de larga trayectoria en la poesía tradicional:

"Preso y sentenciado estoy,
no tengan pena por eso,
que no soy el primer preso
ni dejo de ser quien soy".
(p. 951)

Carrizo encontró esta copla, que en el romance lugoniano aparece con una pequeña variante, en 1915 en la cárcel de Catamarca, escrita a lápiz en un contramarco. Tiempo después comprobó que dicha cuarteta "había sido glosada por un poeta culto en España en el siglo xvi".¹⁴

Pendencieros y jugadores circularon frecuentemente en la literatura gauchesca; Lugones los incorpora a sus *Romances*, pero reelaborándolos: en "Los tahures", el gaucho malo es reemplazado por el cura jugador y peleador.

¹³ Para el estudio de las fuentes de los *Romances* resulta muy útil el trabajo de Emilio Carilla. Dicho crítico investiga en especial la probable fuente de "El reo", que, según su opinión, proviene del anecdotario de Facundo Quiroga.

El tema del condenado a muerte ha sido también desarrollado por Conrado Nalé Roxlo, en su comedia *Una viuda difícil*, estrenada en 1944. (Véase Nalé Roxlo, Conrado: *Teatro*. Buenos Aires, Sudamericana, 1957).

¹⁴ CARRIZO, JUAN A.: *Antiguos cantos populares argentinos*. Buenos Aires, Silla Hnos., Impresores, 1926, pp. 25 y 26.

Los juegos, uno de los temas más ricos de nuestra literatura, están representados abundantemente en la galería de vicios y virtudes argentinos. Lugones dedica un romance entero a la descripción de los preparativos de una carrera, que se queda en las partidas.

Propicios para el juego y las peleas son los días de elecciones, que infaliblemente terminan con el triunfo del oficialismo. Este tema —tan frecuentado por la literatura argentina— no tiene en los *Romances* el carácter de denuncia, con que aparece en otros autores; por ejemplo, en José Hernández y Roberto J. Payró.

Como contrapeso de estas sombras, se distinguen nítidamente las virtudes cardinales exaltadas en “El regalo” y “La visita”: amistad, cortesía, hospitalidad. En “El regalo” aparecen varios temas característicos de nuestra literatura: la amistad entre varones, la época de oro campesina, el viaje a caballo y la visita a Buenos Aires de hombres de campo.

EL AMBIENTE QUE REFLEJAN LOS “ROMANCES”

El escenario en que transcurren los *Romances* tiene por centro la aldea natal del poeta, Villa María de Río Seco, cuyo recuerdo Lugones conservó constantemente.

Con frecuencia aparece en la obra lugoniana el recuerdo de su tierra natal; costumbres, paisaje y hombres, se animan en los cuadros entre eglógicos y realistas de la oda “A los ganados y las mieses”; mayor trascendencia adquiere Río Seco en los *Poemas solariegos*, cuando Lugones confiesa no ser sino un eco del canto natal.

El hecho de que estas referencias aparezcan en distintos momentos de su vida, prueba la persistencia de los recuerdos; más aún, a medida que pasa el tiempo, hay una intensificación y profundización de las evocaciones, propias de la madurez del hombre y el poeta. Los *Romances* surgen como expresión de esos sentimientos; todo en ellos está ordenado hacia un único centro: Río Seco. Precisamente es el ambiente el elemento que da especial unidad a los *Romances*.

I — El medio geográfico

Villa María de Río Seco es una pequeña población situada en el norte de Córdoba. Como Lugones recuerda, fue fundada por Sobremonte para guardia de frontera; en aquellos tiempos, acechaba el indio y los malones invadían las poblaciones en las noches de luna; para defensa, la aldea tenía un fuerte en la falda de un cerro. Pocos habitantes y escasos pertrechos hacían difícil la vida. A esto se sumaban las inclemencias del tiempo: inviernos rigurosos y largas sequías.

Tal es el escenario que los *Romances* delimitan. Lo esencial de los poemas transcurre en Río Seco y en las zonas vecinas; hay, por líneas, breves referencias a otros lugares: Santa Fe, Santiago, San Luis, Buenos Aires. Es oportuno señalar que en "El regalo", donde se narra un viaje a Buenos Aires, el evocador se ciñe a la limitada visión que de la capital del Virreinato tienen los viajeros: en primer lugar, la pampa bonaerense con sus signos característicos —el trébol, el ombú, el hornero—; luego, las torres a lo lejos, la Plaza Mayor, el río de la Plata, la Recova. En los ejemplos que se citan a continuación, puede observarse el empleo de epítetos que contribuyen a crear un paisaje ideal:

Ya han vuelto a darse con gente
que comedida saluda.
Ya crece el trébol fragante
sobre la pampa desnuda.

Ya al ras de los campos verdes
se inquieta airosa la gama.
Ya sobre el ombú tupido
canta el hornero en su rama.

(p. 997)

El medio geográfico en que se desarrollan los *Romances* incluye también la aldea misma. Aunque varios poemas se sitúan en el pueblo, Lugones no da una imagen detallada de todos los ambientes aldeanos. Salvo la detallada descripción del fuerte, sólo aparecen referencias ocasionales.

"La visita" incorpora un nuevo ambiente: la estancia serrana. Al pie del cerro se levanta el caserón; corral, ramada, pozo y horno completan la visión. Más que una descripción, es una "ojeada", como la que echa el visitante:

El jinete, al desmontarse,
echa una ojeada al contorno.
Todo está igual: la ramada,
el pozo, el tala y el horno.

(p. 1080)

Casi todos los hechos narrados en los *Romances*, suceden en exteriores, a campo abierto; sólo una acción importante, en “Los tahures”, se desarrolla en un interior.

La naturaleza está vista en función de los personajes. Acompaña la acción y crea el clima necesario. No hay paisajes detallados, sólo notas que apuntan a crear la atmósfera adecuada. Así, por ejemplo, en “La cabeza de Ramírez”, Lugones se detiene en referencias a los inconvenientes del tiempo y del camino, que dificultan la huida de la Delfina:

Para colmo, un viento crudo
con la escarcha se va alzando,
y la pasma, y con el polvo
la ciega de cuando en cuando.

(p. 930)

También en “El Obispo” la naturaleza contribuye a crear el clima de beatífica paz que circunda la predicación del Obispo Esquiú, relacionada con la serenidad de los atardeceres serranos. Parece que la naturaleza acompañara a la palabra en su misión de consolar y rendir corazones:

Tardecitas de la sierra,
que, al aplacarse el bochorno,
bajaban como cantando
por las peñas del contorno.

Y en la suavidad de aquella
dominación sin alarde,
almas y frentes lavaba
la frescura de la tarde.

(pp. 967 y 968)

El conocimiento del medio geográfico favorece a los personajes en situaciones variadas. Los inconvenientes del terreno se transforman en ventajas para el que los conoce y valora: el malevo domina el carril del norte, amparado por la soledad y espesura de los montes, y el cura de “Los tahures” se escapa de sus perseguidores, que son forasteros, perdiéndose entre los montes.

En "El rescate", la naturaleza alcanza un relieve singular. En la primera salida de los Caris, se une al entusiasmo guerrero de los soldados:

Una alegría fragante
se levanta de la tierra,
y el viento afila en las chuzas
el aullido de la guerra.

(p. 1023)

Luego, cuando salen a rescatar la imagen, el estado de ánimo de los soldados dispone el sentido del paisaje:

Y en aquellos tristes campos
que tanta amenaza puebla,
con la sombra de las almas
va creciendo la tiniebla.

(p. 1030)

La naturaleza, en los *Romances de Río Seco*, es una presencia vital que se impone, con fuerza animadora, por la brevedad de la impresión que produce en los personajes. ¹

II — El medio cultural

A la diversidad geográfica del extenso territorio argentino se sumaron circunstancias históricas y sociales que diferenciaron aún más las distintas regiones del país.

En la época colonial, Córdoba constituyó uno de los centros más importantes. Situada en el centro del país, contribuyó a fundar la línea de ciudades que permitieron el tráfico comercial entre el Perú y Buenos Aires. Durante mucho tiempo conservó una típica fisonomía española. La transformación de la vida provinciana se operó en el interior cordobés mucho más lentamente que en las regiones litorales, sometidas a una abundante y prematura inmigración.

¹ En el mismo sentido interviene la naturaleza en *La guerra gaucha*. Véase el capítulo sobre dicha obra en GHIANO, JUAN CARLOS: *Lugones escritor. Notas para un análisis estilístico*. Buenos Aires Raigal. 1955, pp. 122 y 123.

En su infancia, Lugones alcanzó a captar la antigua vida provinciana, cuajada de tradiciones y fiel depositaria de costumbres que perduraron durante muchos años.

Los *Romances de Río Seco* reflejan esa apacible —y muchas veces heroica— vida provinciana, en diferentes épocas encuadradas a lo largo del siglo XIX.

En general, cuando se trata de hechos históricos, los episodios están nítidamente situados en su época. En los romances de tema legendario, por el contrario, no se mencionan fechas que permitan ubicar el suceso. De esta manera, el hecho puede ocurrir nuevamente —como el caso de “La viuda”—, o pueden verse sus efectos —como en “La yegua bruja” y “El tigre capiango”.

La vida guerrera

En los *Romances*, las luchas contra el indio y las guerras civiles testimonian el espíritu combativo de los habitantes del interior. Las dificultades de la vida de frontera se reflejan en muchas páginas de los poemas. El contacto con el indio modifica la vida del cristiano que se hace salvaje; muchos han sido cautivos en las tolderías y conservan huellas de costumbres indígenas.

Martín Fierro había reflejado la dura vida de los fortines con carácter de denuncia y de ataque al gobierno nacional. Lugones rememora los hechos muchos años después, cuando esa situación ya ha acabado, con el objeto de destacar la hombría y el valor de los soldados que, a pesar de las penurias, soportaban su vida con estoicismo y apego a la comarca de los blancos, síntesis de una civilización afirmada entre tropiezos y atropellos.

El encanto del peligro,
apega al suelo más pobre.
Para aquerenciar a un pago,
no hay como el agua salobre.

(p. 1101)

Las guerras civiles, que agitaron el país durante largo tiempo, lo dividieron en facciones enconadas; además, a consecuencia de esa situación, se afirma una fatídica figura: el caudillo. Frente a esa realidad histórica, el narrador de los *Romances* se coloca en posición objetiva, elogiando la valentía de los bandos en lucha. Lo mismo ocurre con la figura de Ramírez; el narrador recoge las opiniones más contradictorias del pueblo:

También es verdad que si unos
maldecían del tirano,
otros tantos le llamaban
benemérito entreterriano.

(p. 926)

El espíritu combativo persiste en algunos individuos de los romances de la época constitucional. En reuniones y fiestas, frecuentemente sale a relucir el facón; así lo atestiguan los personajes de "La cría" y "Los tahures".

La vida familiar

No todo es lucha en los *Romances*: otro aspecto, la vida familiar y de trabajo, se refleja con insistencia. En "La visita", se asiste a la vida en una estancia serrana. La hospitalidad, la cortesía, la preocupación por los hijos, la armonía entre patronos y servidores, dan apacible serenidad a estos cuadros hogareños. Allí la vida pasa lentamente; se conservan costumbres como la de rezar todos juntos por las necesidades cotidianas. En el patio, después de la cena, se prolonga la reunión familiar dedicada a la música.

La vida social. Fiestas y diversiones

En *El payador*, Lugones había señalado como aptitudes típicas del alma nativa el amor a la música y a la poesía:

La vihuela gaucha, con su compungiva nota, fue determinando en el alma argentina una dirección espiritual hacia la vida superior que es la patria, así como la gota perseverante induce por la pendiente de las tierras el futuro manantial. ²

El fogón es el centro del encuentro que despierta la capacidad artística del paisano. Lugones evoca en *El payador* aquellas “tertulias poéticas” en torno al fogón: recuerdos personales, casos de aparecidos, romances históricos, alternaban con los versos de Hernández. Dice Lugones:

Más de una vez he leído el poema [*Martín Fierro*] ante el fogón que congregaba a los jornaleros después de la faena [...]³

Y subraya la vívida impresión que causaba la lectura de los versos en esos hombres rudos.

Uno de los *Romances*, “La yegua bruja” aparece puesto en boca de Juan Rojas, cuya semblanza había trazado en los *Poemas solariegos*; en dicho poema, Lugones celebraba especialmente la capacidad narrativa de Rojas, de quien dice:

Sabía mil sucedidos,
casos y cuentos de aparecidos. ⁴

Los ciegos cantores estaban presentes en las fiestas y ceremonias; con la música se ganaban la vida, granjeándose el respeto de todos. En *El payador*, se señala la influencia básica ejercida por esos hombres:

El ciego conseguía, como ejecutor habitual de semejante música, un alivio decoroso de su desgracia; y así, el respeto del mendigo, ennobleció el sentimiento popular por medio del arte. Aquella belleza descubierta en el alma del mísero, para siempre anochecida, tenía, por ser ésta análoga a la nocturna profundidad, la elevación de una estrella. ⁵

² LUGONES, LEOPOLDO: obra citada, p. 79.

³ LUGONES, LEOPOLDO: obra citada, p. 177.

⁴ LUGONES, LEOPOLDO: “Juan Rojas”, en *Poemas solariegos*, p. 910.

⁵ LUGONES, LEOPOLDO: obra citada, p. 92.

Motivo de reunión y festejos ofrecen los juegos; así, en el romance homónimo, las carreras congregan paisanos que vienen hasta de poblados lejanos.

Interesa señalar la influencia que ejercen los juegos sobre el hombre de los *Romances* lugonianos. Ya Sarmiento había observado en *Facundo*:

En esta vida tan sin emociones, el juego sacude los espíritus enervados, el licor enciende las imaginaciones adormecidas. ⁶

La pasión por el juego condiciona la conducta de algunos de los personajes lugonianos. La indiferencia por la suerte de los hijos que manifiesta don Gabino Racedo, en “La cría”, se explica por el valor de los muchachos, pero se justifica más bien por el interés del juego, como él mismo lo confiesa:

Y que tampoco iba a hincarse
a rezar el ¡Ay Jesús!
cuando ya en cincuenta y cinco
llevaba orejeado un flus.

(p. 964)

El cura de “Los tahures”, valiente como pocos, revela con su actitud cómo lo enceguece el juego.

El amor y el honor

En los *Romances* el tema del amor tiene especial importancia; es el núcleo emotivo de varios poemas: “La cabeza de Ramírez”, “El regalo” y “La yegua bruja”.

El amor a la mujer provoca repetidos conflictos, frente a los cuales el hombre debe adoptar una posición extrema. El general Ramírez sacrifica su vida para salvar a la Delфина. Los protagonistas de “El regalo” arrostran los peligros de un viaje a Buenos Aires para ofrecer a sus prometidas un presente digno de ellas.

⁶ SARMIENTO, DOMINGO F.: *Facundo*. Buenos Aires, Estrada, 1940, p. 92.

En "La yegua bruja", el mayor Valdez, enceguecido por los celos, comete un crimen atroz para vengar el deshonor que le ha acarreado el comportamiento de su esposa. En este sentido, el romance se agrega a la larga tradición española del tema del honor. El protagonista de este romance reacciona de manera semejante a como lo hacían los personajes del teatro clásico español de Lope de Vega y Calderón. Para los españoles, el honor era el reconocimiento de las propias virtudes por los demás; de allí que no dependiera exclusivamente de la conducta individual, y que la más mínima sospecha pudiera empañarlo. Además, la infidelidad de la esposa acarrearaba el deshonor, que sólo la venganza podía limpiar. Si la ofensa o la infidelidad eran conocidas por otros, el castigo debía ser público.

Lugones ha desarrollado su conflicto de acuerdo con el concepto del honor que sostenía el teatro español. En *El payador*, ya había hecho el elogio de la venganza:

[...] la venganza es la única forma posible de justicia para el paladín, puesto que se halla obligado a ser tribunal y ejecutor [...]. Lejos de ser antisociales sus actos, restablecen el imperio de la justicia que es el fundamento de toda constitución social.⁷

Sin embargo, en el romance no se elogia la acción del mayor Valdez, quien se conduce con verdadera saña. Veladamente, se advierte la actitud de crítica en el narrador:

aquel hombre dejó chicos
los hechos de la Mazorca.
(p. 984)

Aunque tal vez no alude a la venganza en sí, sino al modo brutal de ejecutarla.

Cristianismo y supervivencias indígenas

La actitud de Lugones frente al Cristianismo varió fundamentalmente a través de su vida. Educado en la

⁷ LUGONES, LEOPOLDO: obra citada, p. 163.

atmósfera ingenuamente cristiana de su familia, el hombre adulto no alcanzó a comprender la esencia del misterio de la fe.

Junto con el cambio de sus ideas políticas, manifestó el paso de un rechazo de la religión a la aceptación final de la estructura jurídica del Catolicismo Romano.

Lugones había comenzado rechazando el Cristianismo por considerarlo la antítesis del helenismo, y, si bien se acercó al Cristianismo al fin de su vida, no llegó a penetrarlo entrañablemente. Lo aceptó porque lo consideraba una continuación ideal del Imperio Romano que era, para él, la base de la civilización.

Precisamente en esta etapa de su vida escribe los *Romances de Río Seco*, que reflejan su nueva actitud con respecto al Cristianismo. La actitud del narrador de los *Romances* se relaciona también con una de las características fundamentales de la poesía tradicional argentina: el fondo religioso.

Tres romances revelan principalmente los sentimientos cristianos de los personajes: "El Obispo", "El rescate" y "El Señor de Renca". En el primero, se perfila la figura del Padre Esquiú, quien testimonia el ejercicio de virtudes cristianas: bondad, humildad y actitud de servicio. En "El rescate", la imagen de la Virgen adquiere caracteres casi humanos, como destacando la relación con sus devotos. En las toderías se la muestra en aparente desamparo:

Paradita allá entre el barro,
por suerte que no se explica,
aparenta hallarse triste
y haberse vuelto más chica.

Y al echarle la fogata
los últimos resplandores,
parece que está temblando
frente a aquellos malhechores.

(p. 1032)

Este suceso recuerda uno de los cuentos de *La guerra gaucha*, "Milagro", en el que también aparece la imagen

de la Virgen, que muestra la impresión que le produce el castigo dado por los godos a una vieja patriota:

Lacerada por milagrosa transfixión, la Virgen había palidido.⁸

Más portentoso es el milagro que se narra en "El Señor de Renca". Además del hecho milagroso y de la ingenua fe del ciego, aparecen, en este poema, varias referencias religiosas. Se elogia, por ejemplo, la caridad que debe extenderse a los necesitados, pues

la mano del pordiosero
nos trae la gracia de Dios.
(p. 1092)

También se insinúa, sin profundizar, el problema del mal, que el ciego considera como castigo divino:

Para él podrá ser castigo,
mas, cómo el cielo consiente
que sin culpa ni malicia
padezca aquel inocente.
(p. 1096)

El Cristianismo reflejado en los *Romances* no va a la esencia religiosa sino que se queda en los aspectos morales de las conductas. Lugones olvidó que lo esencial del Cristianismo es la aceptación de la Persona de Cristo y que las normas morales son una consecuencia de esa fe.

El Cristianismo que aparece en los *Romances* es el que generalmente practica nuestro pueblo. Conservado por tradición y falta de adecuada evangelización, tiende a buscar lo milagroso, mezclado, en regiones del interior, con supervivencias de supersticiones indígenas.

La zona de Río Seco arrastra apreciable aporte de oscuras supervivencias indígenas; Guillermo A. Terrera señala en su trabajo sobre el "Folklore de los actos religiosos en la Argentina":

⁸ LUGONES, LEOPOLDO: *La guerra gaucha*. Buenos Aires, Emecé, 1954, p. 187.

Lo común en las actividades del grupo rural, es casualmente la mezcla o aculturación de lo católico con lo pagano [...] en provincias como Salta, Jujuy, Catamarca, Santiago del Estero y el propio norte de Córdoba, los actos religiosos populares se cumplen con una marcada influencia católica-pagana, debido a que su población está formada en su inmensa mayoría por campesinos de lejana ascendencia americana y fuerte mestización indígena-español. ⁹

Algunas ceremonias religiosas que se mencionan en los *Romances* son litúrgicas; otras son simple expresión de devociones populares, como las procesiones que se realizan con motivo de las fiestas de la Transfiguración, del Señor de Renca, de la Candelaria, o del Rosario.

Junto a estas ceremonias que, en cierto sentido, responden al espíritu de la liturgia católica, se encuentran en los *Romances* supersticiones y creencias que revelan la influencia india. Y estos elementos aparecen con singular frecuencia.

La predilección por hechos y nociones científicos que Lugones muestra en pasajes de sus cuentos y poemas ¹⁰, es reemplazada en los *Romances* por la habitual referencia a los efectos terapéuticos que el pueblo atribuye a ciertos vegetales y animales. En "Las carreras" se menciona la influencia benéfica que se atribuye al gajo de ruda cruzado sobre el caballo; según creen los paisanos, la ruda protege al caballo de influencias maléficas. Tal supersti-

⁹ TERRERA, GUILLERMO A.: "Folklore de los actos religiosos en la Argentina", en *Homenaje a Fritz Krüger*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1952, tomo I, pp. 247 y 248.

¹⁰ Así, por ejemplo, en los cuentos de *Las fuerzas extrañas*: "La fuerza Omega", "La metamúsica", "Viola acherontia". En los poemas

El cielo, como una honda cuba de añil salobre,
exalta en electrólisis de sulfato de cobre,
la grande estrella verde Ocaso del estío.

("Estampas porteñas", en *Poemas solariegos*, p. 860)

[...] prendiéndose una pipa con su ascua de magnesio.
Claro es que, carburando sus 60 HP [...]

("Estampas porteñas", en *Poemas solariegos*, p. 862)

ción es mencionada por Jijena Sánchez y Jacovella en un volumen de recuento de viejas costumbres populares.¹¹

Las prácticas curativas son detalladas detenidamente en los *Romances*. En "Historia de la Delfina", el coronel Medina piensa curar a la mujer de Ramírez de esta manera:

él le ha de alzar el ataque,
cuanto y que le dé un sahumerio
de chamico y estoraque.

Y bajo señal de cruz,
y en viernes huacho sangrada,
pise un huevo basilisco,
del pie izquierdo descalzada.

(p. 945)

También se señalan minuciosamente las recetas y curaciones de la médica del pago —en "La viuda"— y de ño Cirilo Ramírez —en "El tigre capiango".

La imaginación popular cree en una profunda relación entre este mundo y los seres del otro; cuando no puede explicar algún fenómeno de la naturaleza, lo atribuye a oscuras influencias supraterráneas. Es el caso de la luz mala, mencionada en varias oportunidades en los *Romances*. Como apunta Ambrosetti:

Según ellos, la luz mala procede de un alma que se halla en pena por cualquier motivo, y dicen que rezando por ella la luz mala no los sigue, que es a lo que tienen miedo.¹²

En estas condiciones, la vida cristiana no puede desarrollarse plenamente. El ejemplo típico, aunque extremo, de la religiosidad de esta gente, se encuentra en Jacinto Roque, el malevo que debía más de treinta muertes, pero que no mataba en sábado, por ser el día de la Santísima Virgen.

¹¹ JIJENA SÁNCHEZ, R. y JACOVELLA, B.: obra citada, pp. 118 y 119. •

¹² AMBROSETTI, JUAN B.: obra citada, p. 178.

LOS PERSONAJES

Seres humanos

Las presencias humanas que aparecen en los *Romances* son contempladas por Lugones con evidente simpatía. Tal actitud se comprueba por la frecuencia de expresiones admirativas con que el narrador celebra las actitudes de los personajes:

¡Bien haya el mozo liviano!
¡Ah galanes generosos!
¡Cura viejo que eras guapo!

A veces, surge también el recuerdo emocionado:

¡Pobres chinitas de casa,
por dónde andarán ahora!

o la evocación se vuelve nostálgica, idealizando las figuras:

Se los nombro, porque fueron
de aquellos últimos criollos
que al más listo le volcaban
un pia! con todos los rollos.

Varones que no tuvieron,
como se solía decir,
ni el cuero para negocio
ni el pecho para gemir.

(p. 1046)

A través de los *Romances* desfilan innúmeros personajes; algunos se distinguen más que otros, pero aun a los secundarios y circunstanciales, se los individualiza con un rasgo especial o el recuerdo de un hecho tipificador.

La condición social es muy variada: estancieros, peones, soldados, curas, jugadores, indios. Predominan los hom-

bres; aparecen pocas mujeres. A Lugones le interesaba destacar la capacidad heroica del pueblo, y en *El payador* ya había afirmado:

La vida heroica es de suyo viril, porque en todo estado de civilización, la lucha por la libertad concierne al hombre. La misión de la mujer es conservar por medio del buen sentido y de la castidad, el bien adquirido.¹

En los *Romances* por lo general la mujer no se destaca con perfil propio, sino que aparece junto al hombre. No se le niega valentía, pero se la prefiere en el hogar, sumisa al padre o al esposo. Así, por ejemplo, si bien se elogia el valor de la Delfina, luego se advierte:

Aunque moza de avería,
al fin es mujer la pobre...

(p. 930)

El error del mayor Valdez, en "La yegua bruja", consiste en llevar a su mujer a la guarnición, porque la vida del desierto no es para mujeres.

Los sentimientos que el narrador admira en los hombres son, ante todo, el valor y la guapeza; también, la cortesía, la discreción, la generosidad y la amistad. Por el contrario, enjuicia severamente, en "La entrega", a Asencio Díaz, a quien la avaricia lo convierte en el hombre más vil:

porque ni Judas vendió
con su misma plata a Cristo.

(p. 1073)

Los personajes se presentan en retratos que incluyen cualidades morales, rasgos físicos y actividades caracterizadoras. Las que más interesan son las condiciones morales, ejemplificadas siempre con hechos. Cuando busca destacar la temeridad y el valor de don Gabino Racedo, en

¹ LUGONES, LEOPOLDO: obra citada, p. 20.

“La cría”, narra un lance que tuvo con dos pillos que lo hallaron durmiendo:

Y fue cosa de no creer,
pero se les defendió,
haciendo arma de una bota
que a manotear alcanzó.
(p. 959)

El procedimiento —e incluso la situación— es semejante en “Los tahures”, cuando caracteriza al cura riesgoso.

El malevo Jacinto Roque completa su retrato a través de un largo monólogo, único en los *Romances*. Lo común es que el narrador diga cómo es el personaje, o lo muestre actuando. Muchas veces, el narrador recoge la opinión que los demás tienen del personaje:

Había corrido la voz
que el reo era un lindo mozo,
medio de mala cabeza,
pero de muy buen carozo.
(p. 950)

En lo físico, se subrayan pocos rasgos. Se apunta a lo individualizador: el color de los ojos, la barba, el pelo, y brevemente. Del coronel Fausto Urquijo se dice:

Lindo hombre, pelo dorado,
alto, facciones airosas,
decían que por la mirada
se parecía con Rosas.
(p. 1106)

y del cura de Citón:

Bajo su gacho arribeño,
en la ancha cara de suela,
le saltan los ojos verdes
entre lacras de viruela.
(p. 969)

Más que los rasgos físicos, Lugones se preocupa por describir vestimentas, armas, cabalgaduras y aperos; tales descripciones, frecuentes y detalladas, demoran la acción.

Parecería que se deleitara en mostrar su conocimiento de todo lo relativo al criollo. A veces la demostración de elementos obedece a la intención de pintar el carácter; por ejemplo, las armas que llevan revelan la peligrosidad de los forasteros en "Los tahures":

Pero esa noche, en la mesa,
jugaba gente distinta:
unos cuatro forasteros
de armas llevar por la pinta.

Por la pinta y los cuchillos
que eran de esos cachivaches
con hojas de media vara
y clavos de tres remaches.

(p. 1045)

En las mujeres, le interesa destacar la belleza. De acuerdo con ciertos rasgos modernistas, observa especialmente adornos y telas:

Era de verlas llegar
a sentarse en los escaños,
como echando espuma aquellas
enaguas de cuatro paños.

(p. 1050)

Con ña Justa, la pastelera, procede de distinto modo. Brevemente, y con ironía, hace resaltar su fealdad:

Parda jamona, y de yapa,
bizca por su mala suerte...

(p. 952)

Las figuras humanas se presentan, a veces, en grupos; en estos casos importa destacar los rasgos colectivos que dan fuerza al conjunto. Así, todos los soldados son valientes: los Caris, los de Ramírez, los unitarios y los federales. Casi podría decirse que lo que los distingue es el uniforme.

Por el contrario, frecuentemente, las cualidades del grupo se perfilan en algunos individuos. Tal es el propósito de "El regalo":

Así me apronto a cantar,
sin pretender maravillas,
para que vean cómo fueron
aquellas gentes sencillas.

Gentes de mi pago viejo,
sencillas, mas nada zonzas,
y con unos corazones
de mejor ley que sus onzas.

(p. 990)

El hecho que protagonizan José Bulacio y Segundo Ibarra adquiere valor representativo de cualidades que son comunes a toda la gente del pago.

Los animales

Junto a los hombres, están los animales. Los más nombrados en los *Romances* son el caballo y la mula. No hay sentimentalismo en la presentación de estos animales, pero se valora su servicio y se reconoce su calidad.

El criollo empleó el caballo como instrumento activo en la guerra y en el trabajo; desde niño se ejercitaba para ser un excelente jinete, lo que consideraba fundamental elemento de juicio para probar la capacidad de cualquier hombre. Sarmiento señala en *Facundo* que “El europeo es, para ellos, el último de todos, porque no resiste a un par de corcovos del caballo”.²

En lo que respecta a la guerra, tanta importancia tuvo el caballo que la caballería decidió casi siempre las batallas de nuestra historia.

Además, los trabajos que prefería el criollo eran los relacionados con la ganadería, los cuales exigían que se los realizara de a caballo.

Por todo esto, el criollo sintió una especial simpatía hacia su caballo. Ezequiel Martínez Estrada, al estudiar lo que él llama “relación vivencial de hombre a bestia”,

² SARMIENTO, DOMINGO F.: obra citada, p. 58.

afirma que la literatura creó la leyenda del amor del paisano por su caballo:

No es eso, sino algo mejor. El conoce y estima esas cualidades de condición superior a las de estampa; lo cuida y lo valora como el artesano una buena herramienta que le sirve bien.³

Este aprecio por el caballo se expresa en los *Romances*. A Lugones le interesa destacar la condición del caballo y la utilidad que presta. Por eso describe así el caballo de Ramírez:

Es un alazán tostado,
animal pronto y seguro,
que a grano y herrado lleva
para los casos de apuro.

(p. 929)

Similar actitud se advierte en la presentación del pangaré del malevo, que recuerda un pasaje en el que Sarmiento caracteriza al gaucho malo. Cuando lo sorprende la partida, Jacinto Roque se halla alejado de su caballo, pero:

El flete acude a su lado
dispuesto para la guerra.

.....
Con su cuerpo lo protege,
tan valiente como fiel,
porque lo tenía enseñado
a pelear junto con él.

(p. 1010)

Varias mulas desfilan por los *Romances*; Lugones explica su preferencia para andar por las sierras; seguras y resistentes, no se asustan con facilidad. En "Los tahures" la mula asume un papel importante: gracias a ella, se salva el cura.

En los *Romances*, los animales no sólo son compañeros del criollo, o insuperables ayudantes en las tareas del campo y en la guerra: parecería que tienen una sensibilidad especial para captar y personificar hechos del otro mundo.

³ MARTÍNEZ ESTRADA, EZEQUIEL: *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1948, tomo I, p. 166.

La aparición de la viuda repercute intensamente en la mula de Secundino Farías:

Y en la soledad, la mula,
gimió como una persona,
aquel rebuzno del miedo
que al más pintado impresiona.
(p. 1062)

De la yegua blanca, el narrador señala que su embrujo es consecuencia de la feroz venganza del mayor Valdez.

En este sentido, el poeta demuestra haber captado con acierto la mentalidad del criollo, que atribuye a los animales extrañas relaciones con el mundo sobrenatural. Así lo confirman abundantes supersticiones y leyendas relativas a los animales.

EL LENGUAJE

Entre las preocupaciones de Lugones durante toda su existencia, se destaca, con constancia ejemplar, el lenguaje. Numerosos pasajes de su obra afirman la importancia del lenguaje como elemento constitutivo de la nacionalidad. En el prólogo de *Lunario sentimental*, señala:

El idioma es un bien social, y hasta el elemento sólido de las nacionalidades. ¹

Y en su *Didáctica*:

La posesión del idioma es esencial en la constitución de la patria. La uniformidad del idioma expresa la solidaridad espiritual de la patria, así como su corrección manifiesta la dignidad del espíritu. ²

El planteo de la lengua se presenta en nuestro país no sólo como problema personal del escritor que busca su instrumento expresivo adecuado, sino también como proyección social, en cuanto la lengua constituye la base de la cultura nacional. Después de la Independencia, se planteó este problema al tomarse conciencia de la situación que Alberdi formuló de esta manera:

La libertad era la palabra de orden en todo, menos en las formas del idioma y del arte; la democracia en las leyes, la aristocracia en las letras; independientes en política, colonos en literatura. ³

¹ LUGONES, LEOPOLDO: obra citada, p. 192.

² LUGONES, LEOPOLDO: *Didáctica*. Buenos Aires, Otero, 1910, p. 393.

³ ALBERDI, JUAN BAUTISTA: "Certamen poético - Montevideo - 25 de Mayo - 1841", en *Obras completas*. Buenos Aires, La Tribuna Nacional, tomo II, p. 56.

Véase, para el problema de la lengua en la Argentina: ALONSO, AMADO: *Castellano, español, idioma nacional*. Buenos Aires, Losada, 1958, *El problema de la lengua en América*. Madrid, Espasa-Calpe,

La primera generación romántica, consciente de esa situación, coincide en el rechazo del purismo académico, a la vez que reconoce al castellano como la lengua de los pueblos hispanoamericanos, válida por razones históricas, aunque no por el prestigio actual. Ese reconocimiento se completa con la observación de que el castellano hablado en Buenos Aires es un castellano modificado, diferente del que se habla en Madrid.

Muchos años después, Lugones coincide en los mismos rechazos y reconocimientos. En *El payador* afirma:

El castellano paralítico de la Academia corresponde a la España fanática y absolutista, "nuestra madrastra", como decía con tanta propiedad Sarmiento; y en eso, como en todo lo demás, sólo le debemos atraso y desolación [...]

América no será jamás una nueva España. ⁴

Junto al rechazo del casticismo académico, se manifiesta el reconocimiento del valor del idioma que se habla y escribe en América. En una de las notas que justifican la elección de ciertos vocablos en la *Historia de Sarmiento*, dice:

Nuestro castellano es, con todos sus defectos, mucho más rico y eficaz que el de la Academia. ⁵

Tal reconocimiento se basa en la vitalidad del idioma de América, no subordinado a la "tiranía académica". En este sentido se concilia el elogio de Sarmiento escritor:

Su literatura neológica y pintoresca, mal pergeñada también a veces, poseía una cosa superior al concepto rígidamente constructor de la Academia: la vida, que es irregular, pero fecunda. ⁶

1935; CASTRO, AMÉRICO: *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*. Buenos Aires, Losada, 1941; COSTA ALVAREZ, ARTURO: *Nuestra lengua*. Buenos Aires, Editorial Argentina, 1922. Para dicho problema en Lugones, véase TORO Y GIBERT, MIGUEL DE: *El idioma de un argentino: "La guerra gaucha" de Leopoldo Lugones*, (en *Boletín de la Real Academia Española*, tomo IX, Madrid, 1922); GHIANO, JUAN CARLOS: el capítulo sobre *El lenguaje*, en *Lugones escritor*. Buenos Aires, Raigal, 1955.

⁴ LUGONES, LEOPOLDO: obra citada, pp. 141 y 142.

⁵ LUGONES, LEOPOLDO: *Historia de Sarmiento*. Buenos Aires, Eudeba, 1960, p. 156, nota 1.

⁶ LUGONES, LEOPOLDO: obra citada, p. 135.

La misma actitud se observa en las consideraciones de *El payador* sobre el lenguaje del *Martín Fierro*:

[...] aquel lenguaje fue más activo como instrumento de expresión, más vigoroso y más conciso [...]⁷

La preocupación por una mayor expresividad de la lengua lleva a Lugones a aceptar y defender el galicismo necesario. En otra nota de la *Historia de Sarmiento*, afirma:

[...] los galicismos civilizan el idioma, sin que ello reporte un perjuicio esencial para éste, en cuanto ambos provienen de una rama latina tan semejante.⁸

En el fondo de estas censuras y aprobaciones, se destaca la importancia que Lugones otorga a la lengua, no sólo como elemento constituidor de la nacionalidad sino como fundamental instrumento de cultura. Lo manifiesta en *El payador*:

El hombre *vale* más, positivamente hablando, cuanto más culto es; porque así produce más y toda la cultura es asunto de lenguaje.⁹

Dos soluciones habían dado al problema de la lengua los poetas argentinos que buscaron sus temas en la realidad nacional. Mientras unos se expresaban en un nivel de lengua poética castiza, que incluía algunos argentinismos de vocabulario, otros —los gauchescos— empleaban deliberadamente una lengua ruralizada sobre instancias que fueron haciéndose retóricas.¹⁰

Frente a estas soluciones, Lugones adopta una actitud diferente. *La guerra gaucha* propone una solución conciliadora de la disyuntiva que plantea la elección de asuntos épicos nacionales. En la advertencia que precede a los cuentos, expresa Lugones:

⁷ LUGONES, LEOPOLDO: obra citada, p. 13.

⁸ LUGONES, LEOPOLDO: obra citada, p. 147, nota 8.

⁹ LUGONES, LEOPOLDO: obra citada, p. 34.

¹⁰ GHIANO, JUAN CARLOS: obra citada, p. 112.

Sólo me resta pedir amparo a la benevolencia del lector para uno que otro nombre indígena, o neologismo criollo, verbo formado por mí a falta de vocablo específico: accidentes imposibles de evitar dada la naturaleza de este libro. Pocos son desde luego, pues no he creído que su tema nacional fuese obstáculo para tratarlo en castellano y con el estilo más elevado posible [. . .] ¹¹

En realidad los americanismos y, sobre todo, los neologismos (más o menos violentos) son muchos más que los que previene Lugones, y esta copiosidad lexical dificulta muchas veces el desarrollo narrativo. En esta obra parece que el escritor quisiera mostrar las posibilidades de los escritores americanos e, inclusive, la superioridad de éstos sobre los españoles.

Comparando *La guerra gaucha* con los *Romances de Río Seco*, se advierte en los poemas la superación de las dificultades que impidieron con frecuencia el desarrollo de los cuentos. Los *Romances* ejemplifican, una vez más, una posición equilibrada como intento de solución del conflicto que inquieta a los escritores argentinos. Como ha señalado Juan Carlos Ghiano:

Este conflicto puede proponerse como una bivalente atracción: por un lado, las formas universales, incluibles en posibles soluciones expresivas de carácter nacional; por el otro, algunos resultados de la literatura vernácula, que superan lo popularizante y el mimetismo ruralizado, pues los interpretan estéticamente. ¹²

La solución propuesta por Lugones en los *Romances* integra, en equilibrada disposición, los estímulos recibidos de la poesía tradicional, ciertas peculiaridades sintácticas argentinas y el afán de universalidad propio de la lengua literaria. Este último aspecto se advierte en la constancia con que Lugones eludió las imitaciones ruralistas, aunque alguna vez hiciera alarde de su nacionalismo:

Acaso alguno desdeñe
por lo criollos mis relatos.
Esto no es para extranjeros,
cajetillas ni pazguatos.
(p. 949)

¹¹ LUGONES, LEOPOLDO: obra citada, p. 10.

¹² GHIANO, JUAN CARLOS: obra citada, p. 82.

A pesar de la admiración que siempre sintió por el *Maritín Fierro*, Lugones no recurrió al empleo constante de formas rurales; para él, como declara en *El payador*, se hace tarea civilizadora “Movilizando ideas y expresiones, no escribiendo sistemáticamente en gaucho”.¹³

Tal actitud lo coloca entre los escritores de América en quienes Amado Alonso advierte una peculiar tendencia enriquecedora de la lengua, “tendencia constructiva, culta y noble: la de ser agentes en el perpetuo evolucionar de la lengua culta, legitimando los buenos usos de casa y dándoles la más alta dignidad [. . .]”.¹⁴

Los *Romances de Río Seco* exhiben un abundante léxico que incluye algunos arcaísmos, gran cantidad de americanismos y unos pocos galicismos. En general, la mayoría de los vocablos incluidos en los *Romances* son de uso corriente en nuestro país. Además de las voces que designan vegetales, animales, usos y costumbres nativos, el vocabulario de estos poemas lugonianos incluye numerosos vocablos de formación regular, comunes en el léxico del país. Por ejemplo, el sufijo *-ada* forma sustantivos que denotan acción y efecto: “boleada”, “disparada”, “carneada”, “atropellada” y también frecuentes sustantivos colectivos: “mozada”, “indiada”, “milicada”, “bagualada”. Otros colectivos presentan formaciones también corrientes: “quebrachal”, “pajonal”, “vizcacherales”, “rancherío”, “pobrerío”, “guasquerío”, “mujerío”, “paisanaje”, “vacaje”.

La terminación verbal *-ear* aparece muchas veces: “bolear”, “hamaquearse”, “galoppear”, “campear”, “manguear”, “carnear”, “cuerear”.

Los adjetivos, de formación regular, connotan rasgos pintorescos: “en la falda de un cerrito mangrullero”, “caña corajuda”, “largadas ventajeras”, “charqueado de risa”, “chorizos, galopeados con cerveza”.

Diminutivos y aumentativos se usan con profusión. La formación de la mayoría de los diminutivos responde al

¹³ LUGONES, LEOPOLDO: obra citada, p. 26.

¹⁴ ALONSO, AMADO: *Castellano, español, idioma nacional*. Buenos Aires, Losada, 1958, p. 163.

uso habitual del habla argentina: “fresquita”, “chiquita”, “cojinillo”, “solcito”, “vientito”, “rubito”. Algunos aumentativos subrayan irónicamente:

Picarón de mucho código
y de muy buena palabra

Tiene colorado el pelo,
mas dicen que es mulatazo,
porque le han visto patente
la raya en el espinazo.

.....
A su derecha, en el suelo,
dos bolsas de patacones
hasta la boca colmadas
dan que hacer a los mirones.

.....
El mozo es calaverón...
.....
y tres chinitas lindonas...

Otros aumentativos: “zurdazo”, “planazo”, “trabucazo”, “guascazo”, “baquianazo”.

Los pocos galicismos incluidos en los *Romances* son de uso frecuente en nuestro país: “punzó”, “contingente”, “acordar”, “rangos”.

Según se ha señalado repetidas veces, el léxico americano tiende a mantener palabras y acepciones arcaizantes. Algunos arcaísmos que aparecen en los *Romances* se emplean habitualmente en distintas regiones de América: “aguaitar”, “tusar”. Otros, “diz”, “cata”, “enhoramala” y “noramala”, “uñido”, “peje”, responden a la intención de dar sabor tradicional a los poemas. Otras construcciones características de la poesía tradicional: “que” y “es y que” con el significado de “dicen que”:

Pues aun cuando las historias
lo pintan déspota y cruel,
es y que la gente pobre
se hacía memorias dél.

(p. 927)

Ejemplos de esta construcción se encuentran en un romance recogido por Menéndez Pidal:

Pa misa es que iba un galán
por la calle de la iglesia;
es que ni iba por oír misa
ni pa estar atento a ella. ¹⁵

En una canción, con aire tradicional, de *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega se halla el “que” anunciativo con elipsis de “dicen”:

Que de noche le mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo ¹⁶

El pronombre “cuyo” se emplea al modo clásico en una oportunidad; según noticia de Leopoldo Lugones (h), en Salta se conserva con esta modalidad. ¹⁷

El mozo, cuya es la taba,
cuando espera juega más...
(p. 1038)

Algunas expresiones son frecuentes en la literatura gauchesca: “a los tientos”, “de a caballo”, “de a pie”, “de no”, “de yapa”, “a gatas”, “a bolear la pierna”, “arrastrar el ala”, “dejuro”, “cuantimás”.

Tal como se lo emplea en América, “recién” aparece en los *Romances* con el significado temporal de “ahora mismo”, “apenas”, “en cuanto”, “entonces mismo”:

Allá, recién, lo conocen...
(p. 931)

Por el contrario se elude el uso incorrecto, muy común entre hablantes argentinos, de “saber” por “soler”:

Era devoto y solía
mostrarnos una medalla...
(p. 926)

¹⁵ MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN: *Los romances de América y otros estudios*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948, p. 33.

¹⁶ VEGA, LOPE DE: *El caballero de Olmedo*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946, p. 151.

¹⁷ EN *La guerra gaucha*, nota 33, p. 49.

Muchas veces en los *Romances* se copian modos del decir vulgar que apuntan a reflejar notas pintorescas:

Allí estaban mis cuatro hombres
aparentando pachorra.
El cura les pescó al punto
la intención de armar camorra.
(p. 1049)

Mozos lindos que no habrá otros,
bien montados y valientes
con razón ya las chinitas
andan mostrando los dientes.
(p. 1071)

Aunque viaja en reservado,
monseñor no es de cogote...
(p. 974)

De un planazo, por chacota,
se basurea un borracho.
(p. 961)

En lo que respecta a la sintaxis, los *Romances* conservan la llaneza de la lengua oral; en general se construye en forma directa, salvo cuando lo impiden las exigencias del metro o la rima. Se advierten algunas indecisiones con respecto a las preposiciones. Por ejemplo: “echándosela en las ancas a un valiente compañero”, pero también: “la echó a las ancas de un bravo”. En algunos casos falta la preposición: “Había corrido la voz / que el reo...”, o sobra: “determinó de quedarse”, “valía la pena de verlo”. La tendencia a la perífrasis, característica del castellano en América, se ejemplifica con frecuencia. En los siguientes textos, se advierte el uso de los verbos “ir” y “venir” acompañando al verbo que expresa el significado: “porque no va y le responde”, “vino y salió embarazada”, “va la mujer y se tienta”.

En resumen, la actitud idiomática de Lugones revela al escritor siempre atento a realizar una tarea civilizadora: en el esfuerzo con que se aplicó a estudiar la lengua castellana y a los escritores castizos, en la prédica constante

por un mejoramiento de la lengua en la Argentina, y en las soluciones propuestas por sus obras al problema nacional de la lengua.

En tal sentido, los *Romances de Río Seco* son una culminación de sus preocupaciones. La solución presentada por estos poemas resulta ejemplar por la dignidad de expresión, siempre cuidadosa en realzar el valor de la lengua y en enriquecerla, aceptando los legítimos rasgos americanos, sin ceder a las facilitaciones populares que el género ofrecía.

LA EXPRESIÓN POÉTICA

La trayectoria poética de Lugones —desde el romanticismo huguesco de *Las montañas del oro* hasta el tradicionalismo de su poemario póstumo— revela una inquietante búsqueda de la expresión. En su itinerario se manifiesta una marcada evolución, a la vez que se advierte un constante volver a lo que se creía desechado. Cada obra anuncia, por lo menos en algunos rasgos importantes, las características de la obra siguiente.

Como ha señalado Guillermo Ara, las “Coplas de payada” de *Poemas solariegos* anuncian al narrador de los romances últimos, en temas y expresiones, tono y actitud.¹

La intención celebrativa decidió a Lugones a adoptar el verso romance en lo que respecta a la materia épica. De hondo arraigo popular, el romance fue metro elegido por los poetas que querían reflejar el alma de su tierra. Nacido en el seno del pueblo español, esta forma ha recorrido las páginas de la literatura en lengua castellana en sucesivas y variadas recreaciones.

El problema de la elección del romance presentaba a Lugones diversas soluciones. Una de ellas era la ejemplificada por Federico García Lorca; el poeta español había acentuado las motivaciones líricas, relegando el elemento narrativo a un plano secundario, sobre el desenvolvimiento tradicional de la composición (serie indefinida, con los versos pares asonantados).

Lugones, atento a su intención de reflejar la capacidad heroica del pueblo argentino, prefirió insistir en los elementos épicos del género, con desarrollo estrófico.

¹ ARA, GUILLERMO: *Leopoldo Lugones*. Buenos Aires, La Mandrágora, 1958, p. 138.

Junto a la tradición española del romance, se ofrecía al poeta argentino el ejemplo de la poesía tradicional de su tierra, que, desde la época de la Conquista se había nutrido de innumerables cantares españoles. Pero, la poesía tradicional argentina no sólo actuó como conservadora del acervo popular español, sino que, inspirándose en los modelos españoles, creó algunas formas que respondían a su modalidad de pensar y sentir.

Con estos estímulos, Lugones consiguió plasmar sus *Romances*, reelaborando los elementos que ofrecía la poesía tradicional.

I — Elementos de la poesía tradicional

El auditorio

El proceso épico presupone una situación primitiva, en la que un narrador cuenta un hecho a un auditorio atento.

Los poetas épicos españoles cantaban sus poemas frente al público, al cual frecuentemente se dirigían en forma directa. Este procedimiento se conservó en nuestra poesía tradicional, como lo atestiguan los cancioneros recogidos por Carrizo. También la poesía gauchesca insiste en esta actitud. *Martín Fierro* supone un auditorio que escucha la narración de las desventuras del protagonista, o de los otros personajes que lo reemplazan en la primera persona narrativa (Cruz, los hijos de Fierro, Picardía).

Lugones retoma esta tradición en los *Romances*. La supuesta presencia de un auditorio se hace evidente en las referencias verbales:

Atiendan, señores míos...
No sé qué creerán ustedes...
No sé si les advertí...

Anticipación del tema

En la poesía épica, el poeta se coloca en posición de superioridad con respecto a su auditorio; es la actitud que

se ha llamado “omnisciencia” del narrador: el poeta épico ve los hechos en el pasado y los abarca totalmente, en todo el consecuente encadenamiento. Por esto, los poetas épicos antiguos emplearon la técnica señalada por Wolfgang Kayser: “[...] en los primeros versos se anuncia el tema (indicio de una visión que lo abarca todo), se presenta el narrador (propositio) y queda fijada la altura del tono”.²

En los poemas lugonianos, el narrador se encuentra alejado de los hechos, ocurridos en un pasado relativamente lejano (siglo XIX). En principio esta situación supone cierta semejanza con la de los poetas épicos antiguos. En efecto, el narrador adelanta, en las primeras estrofas de algunos romances, lo que va a contar detalladamente en el desarrollo de las estrofas:

Atiendan, señores míos,
pues quizá les interesa,
cómo acabó sus andanzas
Delfina la portuguesa.
(p. 941)

A Secundino Farías,
de esta suerte le pasó:
Iba para Caminiaga,
ahí la viuda le salió.
(p. 1056)

La anticipación del tema tradicional no quita interés a la narración; el auditorio, generalmente, conoce ya lo que va a contarse, porque es patrimonio del pueblo. Lo que le importa es la destreza matizada que demuestre el cantor al narrar los hechos. Al pueblo no le interesan las narraciones originales, como tampoco le interesa saber quién las formuló por vez primera.

Actualización de los hechos

En su estudio sobre el Romancero español, Ramón Menéndez Pidal señala como uno de los recursos más signi-

² KAYSER, WOLFGANG: *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos, 1961, p. 267.

ficativos de esos poemas la actualización de la escena o situación que se presenta.³ Diversos procedimientos se utilizan para crear la sensación de que se está presenciando el hecho; pero sólo se recordarán aquí los retomados por los poemas de Lugones.

Menéndez Pidal afirma que uno de los modos de “actualizar los sucesos es sugerir una representación a los oyentes mediante un apóstrofe encabezado con el verbo ver”.⁴ Cita como ejemplo los versos del romance “Alora la bien cercada”:

Viérades moros y moras
todos huir al castillo.

Lugones emplea en sus *Romances* el mismo procedimiento para escenificar los hechos. Con frecuencia, los comentarios del narrador incitan a *ver*:

Viera qué linda mozada.
Véanlo al rubito, a Delfín...
Qué gentío... viese usted
Vean bien lo que les detallo...

Es evidente que en los romances el oír y el ver se truecan; de este modo se crea la ilusión de que los hechos se realizan frente a la atención del auditorio congregado para escuchar idealmente al poeta.

Valor semejante tiene el empleo del presente histórico, como actualización de los hechos que se hacen contemporáneos de los oyentes. Ofrece este ejemplo el *Cancionero popular de Salta*:

Entonces Silva se apura
y se previene afligido.
En Jujuy nos han vendido,
les dice a sus compañeros
en el lomo de sus fletes
se acomodan altaneros.⁵

³ MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN: *Romancero hispánico*. Madrid, Espasa-Calpe, 1953, tomo I, p. 65.

⁴ MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN: *Romancero hispánico*, tomo I, p. 67.

⁵ CARRIZO, JUAN A.: *Cancionero popular de Salta*. Tucumán, Universidad Nacional, 1933, p. 304.

Interesa el empleo matizado de los tiempos verbales en la narración de "La cabeza de Ramírez". En la primera parte, cuando el narrador anuncia lo que va a relatar, emplea el pretérito indefinido; las acciones se suceden con valor puntual:

En la guerra federal
y entre esos hombres impíos,
perdió la vida Ramírez,
tirano del Entre Ríos.

Le cortaron la cabeza. . .
(p. 925)

Al trazar luego la semblanza de Ramírez, se emplea, algunas veces, el pretérito imperfecto. Es como si la fama del caudillo se prolongara a través del tiempo:

También es verdad que si unos
maldecían del tirano,
otros tantos le llamaban
benemérito entrerriano.

(p. 926)

Al comenzar la segunda parte, que narra la batalla, el narrador pasa repentinamente al presente, con evidente valor de presente histórico; la sensación de actualización de los sucesos se acentúa mediante el uso de los adverbios "ya" y "ahora".

Comanda contra Ramírez
que va bebiendo los vientos,
ese coronel Bedoya
dos lucidos regimientos.

Uno es de santafecinos
y el otro de cordobeses.
Para el Supremo Entrerriano
ya ahora no hay más que reveses.

(p. 927)

El presente histórico se mantiene durante toda la narración de la batalla.

Importancia del testigo

Para el narrador de los *Romances* tiene especial importancia destacar la observación directa de los hechos. En este caso, la primera persona de los verbos “ver” u “oir” subraya la presencia del narrador testigo en el momento de ocurrir el suceso.

Cae la fiesta el tres de mayo,
y eso fue lo que yo vi,
una vez que en mis andanzas
llegué a pasar por allí.
(p. 1098)

Cuando el narrador no ha sido testigo presencial de los hechos, recurre al testimonio de otros, y menciona sus nombres. Si no está seguro de los sucesos, no arriesga su opinión, aclarando que la veracidad de los hechos corre por cuenta de quienes los presenciaron:

Yo no les quiero decir
que esto se debió a milagro,
pues solamente lo visto
a narrarles me consagro.
(p. 1033)

Así lo contaron ellos.
Esto corre por su cuenta.
.....
Sólo puedo asegurarles
que eran hombres de verdad.
(p. 1016)

Las narraciones inacabadas

Uno de los rasgos más expresivos del Romancero español es el fragmentarismo; muchos romances dejan en suspenso su asunto, y no siempre por descuido u olvido. Al encontrarse, en algunos casos, la versión completa del texto, se ha comprobado que “el fragmento es más hermoso que el todo”.⁶ Menéndez Pidal afirma que es un procedi-

⁶ MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN: *Flor nueva de romances viejos*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1962, p. 25.

miento estético, porque "De este modo los recitadores halagaban la vaguedad de la imaginación y del sentimiento, despertaban estados imprecisos del espíritu, que tan valiosos son para el arte refinado".⁷

Algunos romances lugonianos dejan inconclusos sus relatos; sin embargo, el procedimiento no produce exactamente el mismo efecto que en los romances españoles.

De las versiones conservadas del "Romance del Conde Arnaldos", Menéndez Pidal considera que la más acertada es la que se interrumpe en los siguientes versos:

Yo no digo esta canción
sino a quien conmigo va.

De esta manera, al no ser expresada, la canción se eleva con hechizo inefable, el del misterio no encarnado en palabras.⁸

El procedimiento difiere en los *Romances* lugonianos, porque el narrador no se interrumpe bruscamente, sino que explica o justifica su actitud. En "Las carreras", incluso, anuncia:

Acaso les cuente un día
por qué nunca se corrió.
(p. 1041)

La última estrofa de "La viuda", que pretende dejar en suspenso el final, es una de las fórmulas típicas con las que la poesía tradicional concluye sus canciones:

El final de aquella historia,
nadie ha de saberlo ya,
pero tal vez yo lo indague
cuando vuelva por allá.
(p. 1063)

En realidad, el relato ha terminado antes: la aparición de la viuda ha salvado a Secundino Farías.

⁷ MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN: *Flor nueva de romances viejos*, p. 26.

⁸ MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN: "Poesía popular y poesía tradicional", en *Los romances de América y otros estudios*, p. 60 y sgs.

El paralelismo

Entre los mayores aciertos del Romancero español se destaca con singular importancia la disposición geométrica de sus materiales. En la construcción de los romances predominan repeticiones de palabras y de comienzos de verso; paralelismos y simetrías de contenido, entre versos o grupos de versos.

Todos cabalgan a mula,
sólo Rodrigo a caballo;
todos visten oro y seda,
Rodrigo va bien armado...⁹

En la poesía tradicional argentina también se encuentran ejemplos de estos procedimientos:

Ya marchaba el señor Cubas
ya marchaba sin recelo...
.....
ya lo prenden, ya lo llevan...¹⁰

Tan características del Romancero son estas construcciones, que Lugones las emplea abundantemente en su poemario póstumo. En efecto, en dicha obra se advierte la preferencia por las construcciones simétricas, como lo confirman los siguientes ejemplos:

Al mestizo por valiente,
y al cautivo por capaz,
uno para la pelea
y otro para lenguaraz.
(p. 1109)

En eso, uno, a la distancia
divisó una polvareda,
baja para ser de viento,
rala para ser de rueda.
(p. 931)

⁹ MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN: *Flor nueva...*, p. 124.

¹⁰ CARRIZO, JUAN A.: *Antiguos cantos...*, p. 39.

En muchos casos, el procedimiento se intensifica mediante la repetición de palabras importantes por su ubicación preferencial dentro del verso o por su significación:

Y daba gusto escuchar,
al soplo del viento blando,
tantas coscojas crujiendo,
tantas espuelas cantando.
(p. 1049)

Siempre con media tropilla
conservada de liviano,
Siempre cebado el traluco,
siempre las dagas a mano.
(p. 998)

En el último ejemplo, extraído de “El regalo”, el adverbio repetido tres veces subraya, de modo especial, el constante peligro que afrontan los viajeros.

Otros recursos tradicionales

De los elementos tradicionales, Lugones prefirió los que exhibían una larga trayectoria en la poesía de ese carácter; así, por ejemplo, el comenzar el romance con la fecha, está ampliamente documentado, tanto en el romancero español como en los cancioneros argentinos. En el romancero español:

Andados treinta y seis años
del rey don Alfonso el Casto
en la era de ochocientos
y cincuenta y tres ha entrado... ¹¹

En el cancionero de Catamarca se encuentra un cantar que comienza:

El cuatro del mes de mayo
del ochocientos treintiuno... ¹²

¹¹ *Cancionero de Romances impreso en Amberes sin año*. Edición facsímil con una introducción por R. Menéndez Pidal. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945, p. 139.

¹² CARRIZO, JUAN A.: *Antiguos cantos...*, p. 37.

Este procedimiento aparece en tres romances lugonianos:

Un año antes de la Patria
—nueve del mil ochocientos— [...]

Año del setenta y cinco
y en la villa de María,
el vinticinco de julio [...]

Día lunes seis de agosto
de mil ochocientos diez [...]

Los *Romances de Río Seco* muestran, además, el frecuente empleo de fórmulas, frases hechas, que el poeta utiliza para iniciar el relato, para relacionar los sucesos, o para concluir la narración. Estas fórmulas habían sido usadas a menudo por los payadores y por la poesía gauchesca.

Atiendan, señores míos,
pues quizá les interesa [...]

Así me apronto a cantar [...]

Mas acábese el prelude
y empiece la relación.
Dios me tenga de su mano
y ustedes en su atención.

El último ejemplo retoma un rasgo característico de los poetas populares: la invocación a Dios o a los Santos.

Otro recurso que aparece con frecuencia en la poesía tradicional es el uso de demostrativos. Rafael Lapesa, al caracterizar el lenguaje épico, señala que los juglares “aprovechaban construcciones usadas en el lenguaje coloquial, pero nunca tan frecuentes en la literatura como en los textos épicos. Así llegó hasta el Romancero la profusión de demostrativos, que acentuaban el poder evocativo del relato”.¹³

A caza va don Rodrigo
ese que dicen de Lara.¹⁴

¹³ LAPESA, RAFAEL: *Historia de la lengua española*. Madrid, Escelicer, 1959, p. 158.

¹⁴ MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN: *Flor nueva...*, p. 107.

También la poesía tradicional argentina reiteró el recurso, como lo demuestra la siguiente canción histórica del cancionero de Catamarca:

De Tupiza me he venido
trayendo gente muy poca,
venía este Segundo Roca,
amigo que más quería. ¹⁵

En los *Romances* de Lugones este procedimiento aparece en innumerables ocasiones con el mismo valor que señala Lapesa, la acentuación de lo evocado:

Ese fray Mamerto Esquiú [...]
 [...] persiguiendo a Juan Lavalle
va ese general Oribe.

II — Las estructuras

La unidad de los “Romances”

Dentro de la dispersión característica de la producción lugoniana, los *Romances* presentan una relativa unidad. De allí que hayan sido considerados, por algunos críticos, como una de sus obras de contenido más unitario.

La impresión de unidad que producen los *Romances* resulta, en primer lugar, de la referencia constante a Río Seco. La mayoría de los poemas se desarrollan en un único ambiente geográfico y cultural. En la región de Río Seco se animan hechos y cuadros de costumbres, hasta tal punto que, alguna vez, el narrador se ve obligado a inventar una referencia histórica para relacionar de alguna manera el asunto con la aldea cordobesa. Esto ocurre en “El reo”, que menciona la noticia del paso de Lavalle por Río Seco; referencia que no ha sido documentada históricamente.

¹⁵ CARRIZO, JUAN A.: *Antiguos cantos...*, p. 39.

En segundo lugar, contribuye a dar unidad a los poemas el tono tradicional y moralizante permanente en todas las composiciones.

Dentro de la variedad temática de los *Romances*, la unidad no se sostiene mediante la conexión de los acontecimientos narrados, sino que surge, más bien, de la atmósfera en que se desarrollan los hechos y de la actitud celebrativa y ejemplarizadora que repite el narrador.

En el conjunto de los *Romances*, los que se refieren a Ramírez forman una estricta unidad pues sus asuntos se centran en un único hecho: la muerte del caudillo entrerriano.

Planos narrativos. Las narraciones enmarcadas

La mayoría de los *Romances* se desarrollan en dos planos narrativos: uno, que corresponde al momento estricto de la narración, y otro, constituido por los hechos que se evocan. En algunos romances —“La yegua bruja”, “El cacique zarco” y “El tigre capiango”—, se agregan otros planos narrativos. En estos casos el narrador se desplaza, quedando el relato a cargo de otra persona, casi siempre no protagonista de los sucesos. Esta técnica es semejante a la prolongada por Ascasubi en *Santos Vega*; el mismo Lugones ya la había utilizado en algunos cuentos de *La guerra gaucha*.¹⁶

En los romances antes mencionados, esa técnica propone algunas variantes de ejecución. En “La yegua bruja”, los planos narrativos se confunden, y no se sabe con certeza si el que relata, en algunos momentos, es el narrador habitual de los *Romances*, o Juan Rojas. En “El cacique zarco” por el contrario, los planos narrativos se distinguen nítidamente. Este romance está estructurado en cuatro partes: en las dos primeras, el narrador evoca el fogón que reúne a los fuerteros de Abipones; en las restantes, el re-

¹⁶ Por ejemplo, los cuentos del cabo en “Vivac”.

lato queda a cargo del rengo, quien narra la historia del cacique zarco. Se sabe con seguridad que el rengo es quien narra, cuando éste dice:

Yo entonces cautivo estaba
en los toldos del infiel...

.....

Figúrense mi existencia,
huérfano allá, y sin consuelo.
A mí me habían perdonado
sólo porque era chicuelo.

(p. 1108)

De este modo, se presenta la vida en la toldería desde dentro, pues se supone que el rengo ha pasado por tal existencia. Las dificultades de la vida del cautivo, que recuerdan pasajes del *Martín Fierro*, adquieren así un mayor realismo. La necesidad de comunicación que siente el cristiano se subraya vívidamente con esta estrofa:

Supe agenciarme de un loro,
y no creerán lo que digo,
con tal de tener alguno
que me hablase como amigo.

(p. 1109)

Una estructura más compleja presenta "El tigre capiango". En un primer plano, el narrador evoca el fogón en la estancia de Taco-Yaco; la historia del tigre capiango la oyó contar, en esa ocasión, a ño Cirilo Ramírez. Pero, en realidad, quien narra la leyenda es uno de los protagonistas, Juan Peralta, porque los hechos se van mostrando desde el interés emotivo de este personaje. Al final del romance, el primer narrador retoma el relato, para mostrar la actualización de la leyenda.

La acción

La variedad temática de los *Romances* impone distintos tratamientos de la acción. En general, ésta avanza con lentitud; Lugones se detiene a contar hechos que no son

fundamentales y dificultan el desarrollo narrativo. El tono moralizador suele interrumpir y demorar la acción. Casi siempre el narrador tiene conciencia de esas interrupciones y, en muchos casos, se disculpa por ellas:

Pero ya vuelvo a tomar
el hilo de mi relato.
La buena intención me valga
si me aparté de él un rato.
(p. 926)

Siempre recuerdo una vez
que lo vi entrar en un moro...
Pero a todo esto es el caso
que sin razón me demoro.
(p. 1113)

Lugones había señalado en *El payador* el acierto de Hernández al no rehuir el detalle aunque éste fuera ingrato. Pero en *Martín Fierro*, a diferencia de los otros poemas gauchescos, los detalles son siempre significativos y responden a una particular intención de subrayar algún rasgo. Hernández no recurre a los detalles para demostrar su buena memoria, según observa Martínez Estrada.¹⁷ Por el contrario, en los *Romances*, las digresiones revelan el afán de Lugones por demostrar conocimientos; se entretiene con el detalle, como lo habían hecho Hilario Ascasubi y Estanislao del Campo. Esto se advierte en las abundantes enumeraciones y descripciones de vestimentas y aperos.

Algunas veces los detalles cumplen una función importante dentro de la narración. En "La cabeza de Ramírez" y en "La presa", Lugones se detiene a describir las operaciones que se realizan para conservar la cabeza de Ramírez. Estos detalles son significativos porque revelan la intención de poner en primer plano la cabeza del caudillo que, de este modo, se convierte en el centro de la narración. En casos semejantes, las descripciones detalladas contribuyen a realzar los elementos fundamentales del desarrollo emotivo de la narración.

¹⁷ MARTÍNEZ ESTRADA, EZEQUIEL: obra citada, tomo II, p. 54.

En general, parece que las digresiones responden a la intención de caracterizar la vida rural; más que los hechos, importa a Lugones reflejar las costumbres y proponer ejemplos. En este sentido es significativo que la anécdota, en la mayoría de los *Romances*, ocupa menor lugar en proporción al detenimiento con que el poeta se deleita en la mostración de enseres, costumbres y actividades de los criollos. De allí que en los *Romances* predominen los cuadros de costumbres.

Sin embargo, en algunas ocasiones, la acción se desarrolla rápida y ágilmente. Esta condición se observa en las narraciones de peleas y batallas. Los mejores ejemplos los ofrecen las peleas de “La cría” y “Los tahures”.

III — Búsquedas expresivas

Estímulos sensoriales

Las teorías estéticas de Lugones, dispersas en artículos periodísticos, o recogidas en algunos de sus libros, insisten en señalar como elementos fundamentales de la poesía a la “emoción de belleza” y el “lenguaje musical”. En el Prólogo de *Lunario sentimental*, destaca el valor de la metáfora como expresión de esa belleza emotiva que se descubre en las cosas: “[...] el verso vive de la metáfora, es decir, de la analogía pintoresca de las cosas entre sí”.¹⁸ Más adelante señala a la rima como manifestación clave de la musicalidad poética.

Lugones fue consecuente con estos principios de su estética. Sobre esta base, se movieron sus afanosas búsquedas expresivas, en adhesiones y rechazos momentáneos de las retóricas que lo inquietaron durante toda su vida. Desde el romanticismo oratorio de sus primeros poemas, el escritor recorrió un largo camino hasta llegar a la sencillez de sus últimos *Romances*.

¹⁸ LUGONES, LEOPOLDO: *Obras poéticas completas*, p. 191.

La variedad de estímulos sensoriales, impuesta por el modernismo, acompañó al poeta aun en la reelaboración de los procedimientos tradicionales. Los *Romances de Río Seco*, aunque interesados generalmente en la narración, reflejan plásticamente el paisaje, en fugaces visiones.

Entre los estímulos reiterados por los *Romances*, predominan las sensaciones visuales: la naturaleza y los hombres se *ven*. De acuerdo con las predilecciones modernistas se prefieren notas cromáticas, que muchas veces individualizan la presentación de los personajes. Así, por ejemplo, es habitual la referencia al color de los ojos, del pelo o de la piel: “ojos zarcos”, “pelo rubio”, “parda”. Lo mismo con los animales: “mula alazana”, “el colorado”. En este sentido, y para demostrar la total asimilación de Lugones con respecto a la mentalidad campesina, es interesante recordar una observación de Ambrosetti: “Los paisanos al hablar de un animal, nunca dejan de dar sus señas particulares y sobre todo el color del pelo”.¹⁹

Muchas veces el pelo de los animales se emplea como referencia para señalar el color: “pera tordilla”, “ojos overos”, “la sotana [...] se va poniendo cebruna”.

En algunas ocasiones se alude al color indirectamente tomando como punto de referencia datos sabidos por todos: “los ojos del color de la bandera”, “decían que por la mirada / se parecía con Rosas”.

Las sensaciones auditivas siguen en orden numérico a las visuales. Varias veces aparece la referencia al sonido como oposición al silencio que manifiesta el estado anímico:

[...] oyendo bramar los tigres
en la soledad tremenda.

[...] llamaba al finado a gritos
en esa desolación.

[...] y en la soledad la mula
gimió como una persona [...]

¹⁹ AMBROSETTI, JUAN B.: obra citada, p. 174, nota. Véase el trabajo de Amado Alonso sobre “Preferencias mentales en el habla argentina”, en *El problema de la lengua en América*.

Entre las sensaciones auditivas hay muchas de procedencia onomatopéyica: “bramar”, “silbo”, “balar”, “gorjeando”, “zumbando”.

Como procedimiento más complejo se presenta la sinestesia. Las más simples se producen por el cruce de sensaciones de los llamados sentidos comunes: “se oye una risa clara”, “patio claro y fragante”, “luna fresquita”, “aclara en los pastizales / una frescura de berro”.

Generalmente, en las sinestesias, intervienen recursos de la sensibilidad interna y de los sentidos especiales. El siguiente ejemplo muestra el aprovechamiento de variados estímulos sensoriales, en imagen de clara ascendencia modernista:

Pálido de penitencia,
que como en marfil lo labra,
fragancia del corazón
le subía en la palabra.
(p. 966)

En la percepción total de este ejemplo se presenta en primer término la sensación cromática “pálido”, acentuada por la comparación “marfil”. En esta sensación se condensa la referencia a un modo de conducta “penitencia”, manifestación de una sensación interna materializada en el color. Los versos restantes completan la imagen en análogo procedimiento: la sensación olfativa “fragancia” materializa las cualidades del “corazón”, pero, además, se transforma en sensación auditiva “palabra”.

El mismo procedimiento se advierte en la estrofa siguiente, en la que se entrecruzan sensaciones visuales, auditivas, olfativas, kinestésicas y cenestesias:

Una alegría fragante
se levanta de la tierra,
y el viento afila en las chuzas
el aullido de la guerra.
(p. 1023)

La tendencia a materializar lo abstracto, que es habitual procedimiento impresionista, se ejemplifica abundante-

mente en los *Romances*. Así, en el siguiente texto, un sentimiento, “la pena”, se materializa hasta el punto de ser capaz de realizar una acción, “cavar”:

Sin encontrar el remedio
ni el olvido que serena,
le iba cavando los ojos
hasta el alma aquella pena.
(p. 944)

Aun lo que es sensible tiende a solidificarse en los ejemplos citados a continuación:

La media luz acrisola
los tejos de oro del caldo.
(p. 1083)

La sombra azul de una nube
cruza empavonando el cerro,
y aclara en los pastizales
una frescura de berro.
(p. 1081)

Otro recurso impresionista, el que consiste en dotar de dinamismo interno a los objetos estáticos, aparece frecuentemente en estos poemas:

Así, gorjeando en los chifles
va la caña corajuda.
(p. 1022)

La tarde entró lloviznando
la cerrazón la encapota.
Ya los primeros chañares
tienden su ceja remota.
(p. 1029)

Así que el lucero salta
en el cielo solitario [...]
(p. 1085)

Junto a este recurso impresionista, se encuentra, muchas veces un procedimiento habitualmente expresionista: la personificación. En las estrofas siguientes las tardes —el tiempo materializado— cobran movimiento, a la vez que se les atribuye la capacidad de cantar:

Tardecitas de la sierra,
que, al aplacarse el bochorno,
bajaban como cantando
por las peñas del contorno.
(p. 967)

La personificación de los objetos es modalidad que Lu-
gonés emplea a menudo en sus *Romances*:

[la luna]
Parece que más piadosa,
disipa todos los males [...]
(p. 1085)

[...] sobre campo y corazones
reina la luna feliz.
(p. 1087)

[...] parece que las estrellas
lloran tanta desventura.
(p. 1095)

La tarde serena al mundo
con una caricia mansa.
(p. 1084)

Comparaciones, imágenes y metáforas

En los *Romances de Río Seco*, el campo de las imágenes se nutre con las experiencias de la vida cotidiana. De allí que muchas veces el término de las comparaciones sean los animales, los vegetales, las tareas campesinas, los enseres del paisano:

El solcito de la siesta,
sin una nube al contorno,
como un pan bueno, parece
recién sacado del horno.
(p. 1038)

[...] se le abrían las narices
como a padrillo encelado.
(p. 1106)

Las barbas como bandera
de boliche con despacho.
(p. 925)

Las imágenes, casi siempre referidas también al campo de la experiencia cotidiana, suelen presentar estructuras semejantes; ocupan una estrofa, y de ella se destinan dos versos para el elemento real y los restantes encierran la realidad imaginada:

Tal juego entre hombres de garra
no ha de causarnos sorpresa,
que está en la índole del león
la diversión con la presa.

(p. 939)

En lo amable y en lo cruel
la Providencia es pareja.
Y de la misma flor saca
miel y ponzoña la abeja.

(p. 1004)

Como lo muestran estos ejemplos, las imágenes adquieren el tono sentencioso de los refranes; muchas expresan una reflexión con su correspondiente conclusión moralizadora.²⁰

En proporción a la extensión de los *Romances*, las figuras indicadas no se presentan con abundancia. Demorado en procedimientos narrativos, Lugones sólo intercaló aquellas figuras que por el tono y la realidad a que aludían, podían entrar en el campo de observación del paisano.

La mayoría de las metáforas pertenecen a las llamadas “metáforas muertas”, que el uso ha generalizado hasta hacerles perder su original fuerza sugeridora: “ya pisando el siglo andaba”, “se le ha nublado la estrella”, “lo reputaba una tilde”, “puso de piedra la cara”.

Algunas metáforas, puras e impuras, muestran al Lugones buscador de imágenes nuevas y expresivas:

Ya el sol trasmonta las lomas,
y la sombra se echa al pie
con su lenta mansedumbre
de ternera yaguané.

(p. 1065)

²⁰ Es el mismo procedimiento empleado por Hernández en *Martin Fierro*.

[El solcito]
en los chapeados sablea
su entrevero de reflejos.
(p. 1038)

El siguiente ejemplo recuerda la descripción del anoche-
cer en el *Fausto* de Estanislao del Campo:

Ya el sol bañando esa estancia
de Santa Clara, ha tendido
un listón de poncho bayo
que cruza el patio barrido.
(p. 1079)

En el *Fausto*:

El sol ya se iba poniendo,
la claridá se ahuyentaba,
y la noche se acercaba
su negro poncho tendiendo.

En los dos casos, el elemento imaginado es el mismo,
“poncho”, aunque los elementos reales sean distintos; más
aún, opuestos.

Valor afectivo del diminutivo

La afectividad del poeta se manifiesta muchas veces a
través de diminutivos que implican una valoración emo-
tiva de la realidad. Sin embargo, no siempre el diminutivo
posee este valor afectivo. Los que Amado Alonso deno-
mina “elocuentes” se refieren simplemente a los objetos
como existentes.²¹

En los *Romances* Lugones emplea frecuentemente el
diminutivo, aunque no siempre como indicio de afectivi-
dad. En los textos que se citan a continuación, aparecen
diminutivos elocuentes que sólo apuntan a la represen-
tación del objeto:

²¹ ALONSO, AMADO: “Noción, emoción, acción y fantasía en los
diminutivos”, en *Estudios lingüísticos. Temas españoles*. Madrid,
Gredos, 1951.

Aunque ya entró junio, a nadie
dormir al raso preocupa;
pero junto al rifle llevan
un ponchito de gurupa.

(p. 1022)

En el lío de los bastos
que sirven de asiento y cama,
no hay más que la jerga vieja
y algún cuerito de gama.

(p. 1100)

En los ejemplos mayoritarios el diminutivo expresa una valoración afectiva. En el siguiente, subraya la apacible serenidad de la tarde, a la vez que revela el amor al terruño:

Tardecitas de la sierra,
que, al aplacarse el bochorno,
bajaban como cantando
por las peñas del contorno.

(p. 967)

A veces el diminutivo no expresa la afectividad del poeta sino la de ciertos personajes. En "El Obispo", cuando el cura contempla al fraile humilde y servicial, lo llama interiormente "pobrecito". Del avariento Asencio Díaz, en "La entrega", se recuerda:

Y volvió a tomar su senda,
con el tirador rechoncho,
llevándose la fortuna
dormidita bajo el poncho.

(p. 1069)

El diminutivo "dormidita" manifiesta la simpatía que el personaje siente por el dinero y el placer que le produce su fortuna.

Según lo prueba Amado Alonso, el sufijo *-ito*, que generalmente es cariñoso, puede ser también despectivo y rebajador.²² En los *Romances* se encuentra un interesante ejemplo de diminutivo con este valor; el malevo Jacinto Roque no se considera un cuatrero cualquiera, sino único

²² ALONSO, AMADO: obra citada, nota 1, pp. 202 y 203.

en su maldad y odio; hace alarde de su condición, a la vez que desprecia a los que creen ser como él. Todo esto lo manifiesta el diminutivo:

A la facción de la fiera
soy enemigo del hombre;
no un cuatrero de los tantos
que por ahí toman mi nombre.

De ahora en más, con su escapada,
van a saberlo, ¡caray!,
porque al son de este Jacinto
muchos Jacintitos hay.

(p. 1013)

IV — Métrica

En los *Romances de Río Seco* Lugones emplea como estrofa exclusiva la cuarteta. Según había señalado en *El payador*, esa estrofa era una de las preferidas por los improvisadores populares: "Las estrofas de payar solían ser la cuarteta y la sextina empleada por Hernández".²³

Generalmente, la estrofa de los *Romances* se cierra con un punto, aunque muchas veces se vincule, por el sentido, con las estrofas siguientes. En la construcción de algunas estrofas, se advierte un procedimiento análogo al empleado por Hernández en el *Marín Fierro*, si bien adaptado a la diferente estructura de la estrofa. Los dos primeros versos encierran un hecho, y en los dos restantes, por medio de un refrán o una sentencia, se hace una reflexión sobre ese hecho:

²³ LUGONES, LEOPOLDO: obra citada, p. 86. Horacio Jorge Becco afirma que la poesía narrativa en América ha utilizado casi exclusivamente el romance en cuartetas. Señala, además, que el modelo "pudo haber sido esa gema de la narrativa tradicional argentina que es el cantar de la muerte del general Juan Facundo Quiroga, hallado por Carrizo, primero en un viejo cuaderno salteño y luego en la tradición oral de La Rioja". En *Cancionero tradicional argentino*. Recopilación, Estudio Preliminar, Notas y Bibliografía de Horacio Jorge Becco. Buenos Aires, Hachette, 1960, p. 49.

Pues no saliendo a poblado
jamás cayó en lo imprevisto,
porque es en la pulpería
donde se pierde el más listo.
(p. 1009)

No porque la calle el bueno,
la maldad sus cuentas salda.
Como la perra traidora
muere al que le da la espalda.
(p. 1005)

El verso de los *Romances* es el octosílabo. Tal como había señalado en *El payador*, la fundamental índole rítmica del castellano es octosilábica. De allí que Lugones considere como uno de los más importantes aciertos de Hernández, el haber empleado el octosílabo.

En los *Romances* se advierte la tendencia a resolver los encuentros de vocales en diptongos; abunda la sinalefa, evidentemente natural en el habla. También se encuentran numerosos ejemplos de sinéresis, que es particularidad del habla gauchesca. Lo normal es diptongar los encuentros de vocales, aunque éstas sean abiertas; habitualmente se cuentan como una sílaba: ía, ea, eo, ee. Esta reducción es general en las palabras “ahora” y “ahí”, aunque no siempre se cumpla en el pretérito imperfecto y en los verbos en -ear.

La rima era, para Lugones, elemento esencial del verso; a pesar de titular su obra *Romances*, Lugones emplea la rima consonante, pero, seguramente por influencia del romance tradicional, en los lugonianos riman los versos pares, quedando sueltos los impares. Este procedimiento crea la impresión de que los versos se oyen como octonarios.

La preferencia de Lugones por la rima consonante obedece a que ella es particularidad de la poesía tradicional argentina y, también, la que utilizaron preferentemente los poetas gauchescos. Carrizo señala en su *Cancionero popular de Jujuy* que “El sentido de la consonancia es innato en Jujuy, Salta y Catamarca [...]”.²⁴

²⁴ CARRIZO, JUAN A.: *Cancionero popular de Jujuy*. Tucumán, Universidad Nacional, 1934, p. CXX.

Según afirma Ismael Moya, el gaucho, en un principio, empleaba la asonancia, que le resultaba más fácil, pero los payadores más letrados “procuraron una mayor identidad de finales. Y en sus coplas impusieron la rima perfecta”.²⁵

Con respecto a la rima, es necesario agregar que, a semejanza de la poesía gauchesca, Lugones cambia el consonante a cada estrofa, como ha señalado Emilio Carilla.²⁶

Estos recursos permiten concluir que Lugones ha logrado, sin buscar sonoridades especiales, el ritmo simple y espontáneo de la poesía tradicional.

²⁵ MOYA, ISMAEL: *Romancero*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Buenos Aires, 1941, tomo I, p. 36.

²⁶ CARILLA, EMILIO: obra citada, p. 115.

CONCLUSIONES

Pese a la abundancia de recursos tradicionales empleados, los *Romances de Río Seco* no pueden confundirse con la poesía tradicional. A cada página aparece el poeta Lugones, cuidando la expresión, reelaborando estímulos tradicionales, buscando la imagen eficaz.

Por tal motivo no puede aceptarse la opinión de Juan P. Ramos, aunque el elogio del crítico sea sincero. En el estudio sobre la obra poética de Lugones, afirma:

Si hubiese inventado un Ossian criollo, publicándolo como obra aparecida de cierto payador cordobés nacido en Villa María del Río Seco, nadie habría dicho, hasta que se descubriera la farsa, que sus dieciocho cantos los escribió Leopoldo Lugones, artífice de la más pintiparada poesía francesa escrita en tierra argentina.¹

Aunque Lugones reelaboró hábilmente los procedimientos de la poesía tradicional, su obra tiene el sello inconfundible del poeta culto, individualizado en la consecución de un estilo.

Como advierte acertadamente Menéndez Pidal, la poesía tradicional es inimitable, aunque el poeta individual imite con fortuna los procedimientos del romance.² Siempre faltará a esa poesía la elaboración del pueblo, que obra de una manera tan peculiar que “ni el escritor más compenetrado con el gusto de los buenos cantos, un Lope de Vega por ejemplo, no puede, entre las muchas imitaciones y refundiciones que hace, producir una donde no se echen de ver los versos inventados, los retocados o añadidos, a

¹ RAMOS, JUAN P.: “Leopoldo Lugones y su obra poética”, en el tomo IV de la *Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, Peuser, 1959, p. 55.

² MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN: *Romancero hispánico*, tomo I, p. 61.

los cuales falta el desgaste o pulimento de la transmisión oral, que obra como la corriente de un río, redondeando las guijas de su lecho".³

Afirmar que los *Romances de Río Seco* revelan el sello personal impuesto por el poeta, no significa restarles mérito, sino colocarlos en su lugar. Porque el valor y la importancia de los poemas últimos de Lugones no residen en la mayor o menor apariencia de poesía tradicional, sino, más bien, en las posibilidades descubiertas por el escritor en el ahondamiento poético de lo nacional que tiende a proyectarse con alcance universal.

Los *Romances de Río Seco* revelan la profunda asimilación de la tierra natal en el poeta y el eficaz aprovechamiento de estímulos literarios, nunca desdeñados por Lugones. Cierran así la trayectoria poética de nuestro escritor más representativo, como testimonio de sus afanosas búsquedas expresivas y de su docente preocupación patriótica y civilizadora.

³ MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN: *Romancero hispánico*, tomo I, p. 61.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Presidente

DR. ROBERTO CIAFARDO

Vicepresidente

ING. CONRADO ERNESTO BAUER

Secretario General

DR. OSVALDO BALBÍN

Guardasellos

DR. HERBERTO PRIETO DÍAZ

CONSEJO SUPERIOR

Decanos: Ing. Conrado Bauer, Cont. Pedro Delfino, Dr. Héctor L. Fassano, Dr. Bartolomé Fiorini, Prof. Joaquín Pérez, Dr. Guillermo G. Gallo, Dr. Simón Gershanik, Arq. Jorge S. Chute, Dr. Luis E. Pianzola, Ing. Agr. Héctor C. Santa María, Dr. Mario E. Teruggi.

Delegados de los profesores: Dr. Gregorio A. Caro, Dr. Manuel G. Escalante, Dr. Alejo M. Fournier, Dr. Jorge Lascano, Ing. Agr. Alfredo Leguizamón, Prof. Ricardo Nassif, Dr. Ricardo R. Rodríguez, Dr. Enrique M. Sívori, Ing. Enrique P. Villarreal, Cont. Natalio V. Vittone.

Delegados de los graduados: Dr. Cecilio Alberdi, Ing. Agr. Alfredo N. Bettendorff, Ing. Raúl R. De Luca, Dr. Néstor O. Dron, Arq. Enrique Fernández, Cont. Miguel Ángel García Lombardi, Lic. Ricardo Pedro Ochoa, Geól. Jorge Rafael, Dr. Leopoldo J. Russo, Prof. Lázaro Seigelschifer.

Delegados de los estudiantes: Reynaldo Arrarás, José María Barrena, Oscar Colombo, Uriel Jáuregui, Alejandro C. Jmelnitzky, Carlos Llerena, Leonardo Malacalza, Víctor Andrés Nethol, Saúl Jorge Nusblat, Aldo Hugo Rossi.

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Decano

PROF. JOAQUÍN PÉREZ

Vicedecano

PROF. DAVID OTEIZA

Secretario

Prof. MACARIO U. GARCÍA

CONSEJO ACADÉMICO

Consejeros de los profesores: Dr. Enrique M. Barba, Prof. Angélica N. de Guillouais, Prof. Zulema Quiroga, Prof. Alejandro J. Amavet, Prof. Erwin F. Rubens, Prof. David Oteiza.

Consejeros de los graduados: Prof. Rafael Carasatorre, Psicóloga Beatriz Scáziga.

Consejeros de los estudiantes: Luis Venzano, Maritza Marino, Lidia Papaleo, Ricardo Soler.

DEPARTAMENTOS E INSTITUTOS DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES
Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

DEPARTAMENTO DE LETRAS

Jefe: Dr. Raúl H. Castagnino
Secretaria Técnica: Prof. Delia A. M. de Zaccardi

Instituto de Literatura Argentina e Iberoamericana: Director: Prof. Juan Carlos Ghiano.
Instituto de Literaturas Extranjeras: Directora: Dra. Ilse M. de Brugger.
Instituto de Literatura Alemana: Directora ad-honorem: Dra. Ilse M. de Brugger.

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA

Jefe: Prof. Demetrio Gazdaru

Instituto de Filología: Director: Prof. Demetrio Gazdaru.
Instituto de Lenguas Clásicas: Director: Prof. Carmen Verde Castro.
Instituto de Lenguas Modernas: Director: Prof. Elsa T. de Pucciarelli.

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

Jefe: Prof. Rodolfo Mario Agoglia
Secretario Técnico: Prof. Armando Delucchi

Instituto de Filosofía: Director: Prof. Emilio A. Estiú
Instituto de Estudios Sociales y del Pensamiento Argentino: Director: Prof. Norberto Rodríguez Bustamante.

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Jefe: Prof. Ricardo Nassif
Secretaria Técnica: Prof. Martha Algañaraz

Instituto de Pedagogía: Director: Prof. Ricardo Nassif
Instituto de Educación Física: Prof. Alejandro J. Amavet

DEPARTAMENTO DE HISTORIA

Jefe: Prof. Carlos Heras

Instituto de Historia Americana: Director: Dr. Enrique M. Barba.
Instituto de Historia Argentina: Prof. Carlos Heras.
Instituto de Historia Antigua (Clásica y Oriental): Director:
Instituto de Geografía: Director: Prof. Juan Sidoti.
Instituto de Historia Económica y Social Argentina y Americana: Director, ad-honorem:
Enrique M. Barba.

DEPARTAMENTO DE PSICOLOGÍA

Jefe: Dr. Juan Carlos Pizarro

Instituto de Psicología: Director: Prof. Mauricio Knobel.

PUBLICACIONES DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

Boletín de Investigaciones Literarias (Nos. 1 a 7).

Boletín Informativo "Departamento de Letras" (Nos. 1 a 3)

Muestra de autores y libros platenses

SERIE "MONOGRAFÍAS Y TESIS"

Tomo I: Alma N. Marani: *La poesía de Giovanni Pascoli*

Tomo II: Lidia N. G. de Amarilla: *En ensayo literario contemporáneo*

Tomo III: Julio Caillet-Bois: *La novela rural de Benito Lynch*

Tomo IV: Ángel H. Azeves: *La elaboración literaria de Martín Fierro*

Tomo V: Alma N. Marani: *Jacopone Da Todi*

Tomo VI: Raúl H. Castagnino: *El teatro de Roberto Arlt.*

Tomo VII: Emilio Carilla: *Lengua y estilo en Sarmiento.*

Tomo VIII: María Esther Mangariello: *Tradición y experiencia poética en los "Romances de Río Seco", de Leopoldo Lugones.*

SERIE "TRABAJOS, COMUNICACIONES Y CONFERENCIAS"

Tomo I: *Algunos aspectos de la cultura literaria de Mayo.*

Tomo II: *Friedrich Hebbel.*

Tomo III: *Universidad "nueva" y ámbitos culturales platenses.*

Tomo IV: *Lope de Vega.*

Tomo V: *Fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro.*

Tomo VI: *Shakespeare en la Argentina.*

Tomo VII: *Dante Alighieri.*

Tomo VIII: *Andrés Bello.*

SERIE "TEXTOS BILINGÜES"

Tomo I: Franz Grillparzer: *Medea* (versión española, prólogo y nota de Ilse T. M. de Brugger).

SERIE "TRABAJOS DE ALUMNOS"

Tomo I: *Estudios literarios.*

ESTE LIBRO SE TERMINÓ
DE IMPRIMIR EL DÍA 29
DE SETIEMBRE DE 1966
EN LA IMPRENTA LÓPEZ,
PERÚ 666, BUENOS AIRES

