

El proyecto modernizador: ¿triunfo o fracaso?

Javier Mazza
Facultad de Ciencias Sociales
UNLZ

Resumen

Los cuarenta años que transcurren durante el período de modernización en el Río de la Plata, desde 1870 hasta 1910, marcan una serie de cambios que abarcan desde el ámbito económico hasta el cultural. Esta transformación fue encabezada y guiada por una elite dirigente homogénea. Por medio de dos obras teatrales significativas de la época, se intentará demostrar cómo en esa clase reinaban una serie de contradicciones que fueron evolucionando a medida que se plasmaba el proyecto modernizador.

Abstract

The forty years that go by during the modernization period in the River Plate, from 1870 to 1910, show a series of changes which comprise from the economic to the cultural spheres. Such transformation was controlled and directed by a homogeneous powerful elite. Introducing two noticeable plays of the period, we will try to prove to what an extent that social class was the protagonist of a number of contradictions which developed as the modernization project fixed its course.

Palabras Claves

Martiniano Leguizamón – Nicolás Granada – Elite – Modernización

Key words

Martiniano Leguizamón – Nicolás Granada – Elite – Modernization

El proyecto modernizador: ¿triunfo o fracaso?

Javier Mazza
Facultad de Ciencias Sociales
UNLZ

Pero el elemento principal de orden y moralización que la República Argentina cuenta hoy es la inmigración europea, que de suyo, y en despecho de la falta de seguridad que le ofrece, se agolpa de día en día al Plata, y si hubiera un gobierno capaz de dirigir su movimiento, bastaría por sí sola a sanar en diez años no más, todas las heridas que han hecho a la patria los bandidos, desde Facundo hasta Rosas.

Domingo F. Sarmiento

Introducción

Los cuarenta años que aproximadamente comprende el periodo de modernización en el Río de la Plata, según la denominación aplicada por Ángel Rama al segmento encuadrado entre el año 1870 hasta 1910, implican en la región una serie de cambios que

abarca desde el ámbito económico hasta el cultural y que transforma todas las esferas de la vida social. Esta modernización fue concebida y guiada por un grupo en apariencia homogéneo, constituido principalmente por la coalición liberal dirigente que intentó plasmar un modelo de país acorde con las exigencias producidas por la expansión económica de los países centrales.

Estos cambios perturban, como mencionamos, variados aspectos de la cultura y, por lo tanto, también al ámbito literario. Si bien de común se acepta que la clase dirigente que los promovió estaba constituida por una elite ideológicamente uniforme, intentaremos demostrar, por medio de dos obras teatrales bastante significativas de la época, cómo en el interior de dicha clase reinaban una serie de contradicciones que fueron profundizándose a medida que el proyecto modernizador se plasmaba.

Primero, efectuaremos un acercamiento general a la problemática planteada para luego abocarnos a un análisis de las obras *Calandria*, de Martiniano Leguizamón, y *¡Al campo!*, de Nicolás Granada, utilizando como guía los textos de Ángel Rama que estudian este período. Trataremos así, antes de finalizar este breve estudio, de comprobar si existió tal homogeneidad en la ideología del grupo dirigente en el Río de la Plata.

El arribo de la modernización al Río de la Plata

En la segunda mitad del siglo XIX tiene lugar en toda Latinoamérica la incorporación de sus economías al mercado mundial como región productora y exportadora de materias primas. La modernización que ello trajo aparejado, entonces, “no nace de una autónoma evolución interna sino de un reclamo externo” (Rama 1984: 33). Desde el punto de vista político se consolida la formación de los Estados Nacionales, en donde el monopolio del poder recaerá casi siempre en una minoría adscripta a las oligarquías terratenientes.

Como ya se adelantó, estos cambios políticos y económicos provocan modificaciones en todos los aspectos de la vida. En el plano cultural comienza a tomar cuerpo la especialización literaria y artística, la cual desembocará en una profesionalización de la tarea del escritor. Este hecho permitirá un ascenso social de algunos integrantes desde los estratos inferiores de la sociedad. Si bien comienza a gestarse esta especialización, recordemos que aún no existe una plena autonomía de la literatura como campo de producción, encontrándose todavía estrechamente relacionada al ámbito político:

“debe reconocerse, en este proceso, un deslizamiento de la función intelectual que había de tener importantes repercusiones futuras. Aún los escritores que abandonaron la directa participación política, desarrollaron compensatoriamente el rol de conductores espirituales por encima de las fragmentaciones partidarias, pasando a ejercer el puesto de ideólogos”. (Rama, 1985: 91).

En relación a estos últimos conceptos debemos encuadrar las dos obras a analizar. Por un lado, ambos escritores, Martiniano Leguizamón y Nicolás Granada, provienen de esa oligarquía paternalista y ambas piezas teatrales tratan de manifestar o de volcar una postura ideológica acorde a la posición política de sus autores. Si bien surgen de la misma clase, no coinciden en su actitud ante la modernización. Ello, precisamente, nos llevó a intentar demostrar que tal homogeneidad de clase, como suele afirmarse, no pudo ser tan claramente unívoca. Por el contrario, con el correr de los años tales contradicciones se harán cada vez más evidentes y profundas.

Martiniano Leguizamón nació en Entre Ríos en 1858 y falleció en 1933. Se doctoró en jurisprudencia y se dedicó al periodismo trabajando para el periódico *La Razón*. Por su parte, Nicolás Granada nació en 1840 y falleció en 1915. Estudió medicina para luego

consagrarse de lleno a las letras y al ejercicio del periodismo. Estos datos fácticos los colocamos para demostrar que ambos autores pertenecen a la elite criolla y representan a la “verdadera raza argentina”, ya que nacen con anterioridad a la llegada del aluvión inmigratorio llegado al Río de la Plata con posterioridad a 1870.

A partir de estas obras, que tomamos como modelo representativo de la ideología de la clase dirigente, trataremos de demostrar entonces que el proyecto modernizador efectuado en el Río de la Plata no fue homogéneo y, ya desde sus primeras etapas, comienza a manifestar una serie de fisuras que se irán acentuando con el transcurso de los años.

Calandria o el buen gaucho

Compuesto por Martiniano Leguizamón, *Calandria* forma parte del llamado drama gauchesco de sesgo nativista y en parte iniciado con la representación del *Juan Moreira* por los hermanos Podestá. La obra de Leguizamón, que gozó de gran éxito durante su época, la estrenan precisamente los Podestá en el Teatro de la Victoria el 16 de mayo de 1896.

Si nos circunscribimos a la periodización que realiza Ángel Rama, podemos colocar esta pieza dentro del segundo momento de la etapa de modernización a la que denomina ‘cultura democratizada’. Dentro de las particularidades de este lapso, que se extiende desde mediados de la década del ochenta hasta el inicio del siglo XX, podemos destacar algunas que son perfectamente aplicables a la obra y al autor que nos ocupa.

En este período “(...) el descentramiento de la vida intelectual se intensifica, aumenta el número de ejercitantes, la producción crece, la difusión en el medio social es muy alta y la competitividad profesional (...) se vuelve mayor” (Rama, 1984: 39). También, “la cualidad de literato habrá de primar sobre la de intelectual” (Id., 1984: 44). La obra de Leguizamón gozó de una gran popularidad y él fue un hombre de la literatura y del periodismo antes que un intelectual de la clase dirigente. Rama observa no sólo estas

características sino varias más, pero ocurre que las desarrolla dentro de un marco de estudio mucho más amplio que el que nos ocupa. Consideramos por ello que, a nuestros fines, sólo nos bastarán estas que recién describimos. A partir de aquí, entonces, emprendemos un análisis lineal de *Calandria* a fin de remarcar las principales características que juzgamos pertinentes para nuestro estudio.

En el comienzo mismo de la obra, cuando el autor efectúa la dedicatoria, podemos apreciar cuál va a ser su postura frente a la figura del gaucho, además de permitirnos observar que es hijo de un hombre de la elite criolla: “A la memoria de mi padre el coronel Martiniano Leguizamón que me enseñó a conocer el alma noble y sencilla de nuestros gauchos.” (Leguizamón, 1980: 8).

En el cuadro primero se encuentran Calandria, en el cepo de lazo, y el Sargento tomando unos mates a su lado. Este último, con intención de dialogar con el preso, le afloja el lazo y comienza a describirle los aspectos negativos de estar huyendo de la justicia: “Pero, vamos a ver. ¿Por qué diablos quiere vivir siempre a monte, huyendo como bagual alsao?... No ve que en cuanto se refale lo van a mandar coco con codo a un cuerpo de liña o lo que es pior va dejar la osamenta blanqueando en alguna cañada”. (Leguizamón, 1980: 9).

A continuación Calandria comenta las razones por las que está al margen de la ley:

“Calandria.- ¡Es verdá! Pero he sufrido tantas injusticias, me han aporriao tan fieramente, sin rasón ninguna; se ha limpao las manos en mi cuero tanto mandón trompeta, porque era un infelis gaucho que no tenía quien diera la cara por mí; que al fin acobardao y dolorido atropellé campo ajuera y gané los montes a vivir libre, ¡sin más compañeros que mi caballo y mis penas!...” (Leguizamón, 1980: 10).

Y más adelante afirma: “Ansina es; pero dicen que soy un malevo alsaio contra la autoridad; que estoy en guerra abierta con ella porque no quiero ser soldao y por eso me persiguen con tantas ganas.” (Leguizamón, 1980: 10). Calandria, como gaucho que es, no quiere cumplir las obligaciones que comúnmente la autoridad les impone a estos hombres de la campiña:

“Calandria.- Pero yo no quiero peliar con mis hermanos: blancos y colorados somos hijos de esta tierra y es triste cosa que sin saber lo que vamos ganando en la patriada nos andemos ojalando el cuero... Vea: si ése era el trato, prefiero que me estire en el cepo otra vez”. (Leguizamón, 1980: 13).

En el cuadro primero podemos observar que el gaucho no tiene intención de estar peleando con sus iguales, es éste el motivo que lo obliga a estar escapando de la ley. Podemos apreciar que esta lucha entre hermanos es característica de una etapa anterior al proceso de modernización, cuando todavía se estaba tratando de llevar a cabo la organización nacional. Observamos que el hombre de campo era marginado y sólo utilizado para la guerra.

En el cuadro tercero, mientras Calandria se encuentra en la tapera, reflexiona acerca de su condición: “¡Triste destino el mío!... ¡Sin un rancho, sin familia, sin un día de reposo!... ¡Tendré al fin que entregarme vensido a mis perseguidores! (...) ¡Pobresita madre! ¡La mató la pena de ver a su hijo perseguido como un bandido!” (Id., 1980: 17).

Calandria va considerando la posibilidad de entregarse a la partida debido a la miserable condición de vida que lleva.

En los cuadros posteriores se sucede una serie de peripecias que tienen como protagonista a Calandria, en donde se va caracterizando su figura y el ambiente rural en el que vive. Recién en el cuadro octavo, mientras los protagonistas se encuentran en la pulpería, aparecen algunos personajes que ayudan a caracterizar la nueva época que comienza a desarrollarse en la pampa húmeda. Nos referimos particularmente al pulpero y a los estudiantes.

El pulpero es un gallego que bajo ningún punto de vista se representa en forma negativa, sino que, por el contrario, se lo muestra como persona acriollada y totalmente integrada a la comunidad. Él es el organizador del baile que se desarrolla en la pulpería:

“dense contra el suelu muchachus, que allá adentru les tengo encerrau un ruedito de vaquillonas que da calor. (...) Buenu amigus me parece que ya es tiempu de hacerles unas entraditas a las empanadas de mi patrona (...) ¡A cumer! Y después metanlé farra muchachos, hasta que las velas nu ardan.” (Leguizamón, 1980: 38).

Como podemos observar, utiliza términos y costumbres locales además de realizar algún tipo de juego característico de los criollos: “Entonces te juego a la taba”, le dice a Calandria. Para reforzar este aspecto positivo del extranjero, Calandria lo llama “galleguito”. Además el pulpero en ningún momento delata al prófugo cuando se hace presente la partida. Recordemos que unos años antes, en *Juan Moreira*, la novela de Eduardo Gutierrez, los infortunios del gaucho protagonista comienzan a partir de un problema que tiene con Sardetti, un almacenero de origen italiano.

Otra figuración que aparece en esta parte de la obra es la de los estudiantes, a quienes se los muestra alegres y le advierten a Calandria de la llegada de la partida. También se encuentran totalmente integrados a la comunidad, tanto por el vocabulario que

usan, similar al habla rural que intenta recrear la obra, como por su intención de participar en la fiesta y los juegos que se desarrollan en la pulpería.

Aproximándonos al final de la pieza, podemos observar cómo el gaucho Calandria está harto de seguir con esa vida al margen de la ley e intenta encontrar una salida a esa situación intentando asentarse con Lucía, afincarse definitivamente en algún lugar tranquilo y poder formar junto con su mujer una familia:

“Calandria- (con pasión) .Porque ya no puedo aguantar esta vida... porque la soledá, la tristesa, la falta de tu cariño, - único bien que le queda a este desgrasiao, - me van matando lentamente... Por eso vengo a pedirte que nos vamos lejos a la tierra Oriental, donde no nos faltará un alero pa guarecernos, y a mí, trabajo pa que no pasés necesidades.” (Id., 1980: 46).

En el cuadro décimo y último llega la verdadera solución para el protagonista, se cumple su deseo de dejar de huir eternamente: “Saldañá. - ¡Estás disculpao por tu jefe. (...) y perdonao por el gobierno también: aí tenés el indulto.” (1980: 48). Calandria es perdonado por un jovencito que fue primero diputado, luego ministro y por último se hace estanciero. Evidentemente, podemos observar que este “mosito” representa perfectamente a la elite dirigente que tomará las riendas de la nación en el período de la modernización.

En seguida, y para culminar con la redención de Calandria, le ofrecen trabajar en la estancia del político: “Saldaña -Ese es el patrón de la estancia que voy a poblar como mayordomo... ¿Querés ser mi puestero?... todos estos me acompañan...” (1980: 49). Por supuesto que acepta el ofrecimiento y muy agradecido contesta: “¡Mayor, usté me vuelve la vida; con qué le pagaré lo que le debo, si mi corazón no es bastante grande pa enserrarlos a tuítos los que me han favoreció en la desgrasia! (1980: 50).

Para finalizar la obra y confirmar completamente que el gaucho fugitivo ya es parte del pasado y se encuentra completamente dentro del nuevo sistema económico, Calandria culmina recitando una cuarteta:

“¡Ya ese pájaro murió
En la jaula de estos brazos (Por Lucía);
Pero ha nacido, amigazos,
El criollo trabajador! ...” (1980: 50).

A lo largo de esta breve obra pudimos observar varias características del pensamiento de la elite criolla. Por un lado vimos las consecuencias de estar al margen de la ley y fuera del sistema productivo, y cómo se lo consideraba y para qué era utilizado el gaucho antes de la instalación del nuevo régimen económico-social (sólo para la leva y las guerras con hermanos). Por otro lado apreciamos la consideración positiva que hace del inmigrante extranjero, recordemos que al gallego se lo presenta como un individuo completamente arraigado a las costumbres criollas y que en ningún momento delata ante la partida a Calandria. También, la figura de los estudiantes puede considerarse como una presencia positiva ya que los mismos se hallan integrados a la comunidad.

Por último, podemos afirmar que lentamente el gaucho matrero se va arrepintiendo de su vida errante y el nuevo poder político, que asume los destinos de la nación, perdona sus delitos ya que en parte también es responsable de la actitud rebelde del gaucho al no tenerlo en cuenta como un ser productivo. El verso con que culmina la pieza demuestra claramente cómo muere el habitante rural que huye de la justicia y no es tenido en cuenta por la autoridad, en cambio nace, para el nuevo régimen socio-económico, “el criollo trabajador”. Podríamos afirmar, aunque ya se requeriría de otro análisis que excedería el propuesto en este trabajo, que no sólo se produce la incorporación del habitante rural al sistema sino que también muere definitivamente el gaucho, individuo que por sus

particulares formas de vida jamás hubiese podido ser integrado como un peón rural. Bástenos recordar la exaltación que hizo Leopoldo Lugones, en las conferencias celebradas en el teatro Odeón en 1916, de la figura del *Martín Fierro* de ‘La vuelta’ en el centenario de la independencia. Era necesario desterrar la figura del habitante rural errante y evadido de la justicia, tal como el presentado en la primera parte de la obra de Hernández o en *Juan Moreira*, que lentamente se iba constituyendo en el modelo de héroe para la masa de inmigrantes. El gaucho, que ya había comenzado a desaparecer con el surgimiento del alambrado de los campos, con el nuevo sistema económico desaparece definitivamente para convertirse en el peón rural asalariado.

¡Al campo! O el fin del progreso

Al Campo se estrena en 1905 y posee un contenido temático relacionado con lo rural, no obstante representa una nueva modalidad de teatro gauchesco. Se aparta de las piezas que tienen como protagonistas a gauchos perseguidos por la injusticia social y la arbitrariedad de las autoridades. En este caso, el protagonista es un gaucho trabajador y honrado que se enfrenta a las aspiraciones de ascenso social de su esposa e hija.

Podemos observar que hay un giro en la mirada sobre el hombre del campo y el progreso que quizás se deba a que ya nos encontramos en los albores del siglo XX y lentamente comienzan a prevalecer otras valoraciones acerca de esas problemáticas. Según la periodización efectuada por Ángel Rama, la obra se encuentra en el inicio del tercer período de la modernización al que denomina ‘Cultura pre-nacionalista’. Esta etapa representó una inflexión hacia el discurso regional que presencié la exaltación nacional. Además de esta característica, encontramos en *Al Campo* otra particularidad de este lapso que destaca Rama:

“La vulgaridad de las ciudades latinoamericanas que cumplían a fin de siglo el ‘boom town’ no fue menor

que la de las ciudades europeas y norteamericanas y, si cabe, fue aún mayor lo informe de un crecimiento que carecía de planificación (...) A eso se agrega que la evolución de las ciudades, igual que la de la literatura, fue acumulativa: se destruyó poco de lo antiguo, el viejo casco se mantuvo en casi todos lados, pero cambió socialmente ofreciendo paisajes urbanos deteriorados que equivalían al estereotipo de las ruinas románticas: las familias de clase alta, las que solían llamarse ‘las de la plaza’, empezaron a emigrar en un movimiento inverso al de los sectores populares que ocupaban las grandes residencias transformándolas en conventillos o callejones.” (Rama, 1950: 54).

Observamos que en este momento ya comienzan a apreciarse algunas consecuencias negativas del período de la modernización: cambia la fisonomía de la ciudad y se acentúan ciertos aspectos nacionalistas ante el aluvión inmigratorio.

La obra de Granada marca un cambio con respecto a la de Leguizamón a pesar de que ambos escritores tengan orígenes sociales similares. En aquél, trataremos de demostrar a continuación, se observa un escepticismo y una marca ideológica desfavorable opuesta a la que vimos en el apartado anterior.

En el comienzo de la obra se encuentran Don Indalecio y una modista francesa. Ya desde este momento el hombre expresa su forma de pensar ante la actitud de su mujer y su hija en la ciudad: “(...) y que yo nome sacao callo ande usté sabe, trabajando día y noche en el rodeo sobre el mancarrón, pa qu’ellas anden como pandorgas, coliandu pu esas calles, pa contentar a los cajetillas mujerengos” (Granada, 1974: 64). Desde aquí observamos el habla rural que emplea, cómo considera al trabajo, de qué forma obtuvo el dinero y qué

consideración tiene de los hombres de la ciudad: “cajetillas mujerengos”. El gaucho en general llamaba así al joven presumido, de aspecto demasiado prolijo y acicalado que vivía en las ciudades, además, se afirma en la nota a la edición utilizada, que en su acepción originaria cajetillas es injuriosa más aun reforzada por mujerengos.

En el mismo acto la modista francesa trata de hablar con Don Indalecio sin que éste la comprenda. En este caso la extranjera es presentada como alguien incapaz de comunicarse con el gaucho y que trata de vestir a la usanza de la época a la esposa e hija de Indalecio. Aquí el extranjero es presentado en forma negativa pero no desde el punto del inmigrante iletrado, sino como representante del progreso y las formas de vida nueva que llegan a la metrópoli. Recordemos que sobre finales del siglo XIX Francia va a tener una gran influencia sobre los ilustrados de la época.

En este mismo acto el gaucho critica el motivo por el cual pretenden vestirse las mujeres: “¡Vestidos pa tocar la música! ¡Están locas! Esa ha de ser cosa del nápoles ese que le hace hacer gárgaras cantada a mi hija, que se le ha puesto ques jilguero...” (Id., 1974: 66). Aquí también está criticando los gustos relacionados con el refinamiento de la ciudad y además, cuando se refiere al italiano, lo hace con un gentilicio de tono burlón muy utilizado en la época: “nápoles”. Nuevamente la crítica al inmigrante no es hecha desde la perspectiva del iletrado sino como representante del progreso.

En las dos escenas siguientes aparece un inmigrante completamente desvalorizado, pero ahora sí como fiel representante de la “masa famélica que inundó las ciudades”. Primero es ridiculizado por Don Indalecio:

“Don Indalecio.- ¿Y no le dijiste que estabas vos también?

Santiago. -Me se olvidó...; pero voy a decírselu, si usted justa.

Don Indalecio.- ¡Alto el fuego!

Santiago.- (asustado) ¿Fuego? ¿dónde, canastos?” (Id., 1974: 68).

Muy claramente vemos que se presenta al español como a un ignorante absoluto. Además, el paisano lo llama constantemente en forma despectiva con gentilicios y adjetivos diversos: “gallego”, “ladinazo”, “farruco”, “Galicia”. En estas primeras escenas apreciamos muy claramente la consideración que se tiene por los inmigrantes.

En otra escena, Gilberta, la hija, lo llama papá a Don Indalecio y éste indignado le contesta: “Ya t’he dicho que no quiero que me llames padre en gringo” (1974: 76), para que a continuación comience a llamarlo “tatita” en forma afectuosa para pedirle un favor.

En la escena tercera aparece un personaje, Fernández, que indudablemente representa al hombre instruido de la ciudad. Recordemos que se presenta a sí mismo como un pedagogo, que aquí es representado, al igual que los inmigrantes, en forma condenable. Sólo tiene intenciones de engañar al paisano: “parece un infeliz, el golpe es seguro” (1974: 69), dice Fernández y en otra parte afirma: “Me daré una vueltecita más tarde (...) (aparte) y así completo los documentos.” (1974: 87).

La verdadera intención y pensamiento de los hombres que representan a la ciudad y al progreso se observa en un diálogo de la escena sexta, siempre del acto primero, entre Palemón y Fernández, los dos ilustrados de la obra:

“Palemón.-Vamos, señor Fernández...: mire usted que yo soy catedrático...Dejemos a un lado con verdadera lealtad, sociedades benéficas, números, programas, actos filantrópicos, etc., y vamos al grano. Evolucionemos dentro de la lógica de la naturaleza... ¡Justo! Mire usted, ésta es mi teoría; no todos hemos

nacido para hacer dinero a costa de nuestros ideales y sacrificando nuestras inclinaciones.

Fernández.- Exactísimo. Bretón de los herreros lo ha dicho: Hay tareas que no son para un aliento gallardo: un pollino lleva un fardo, y no lo lleva un león.

Palemón.- ¡Admirable, Admirable! ‘¡Al campo!’, dicen los capitanes Araña que embarcan a las gentes y se quedan en tierra. ‘¡Ahí está, añaden, el filón proficuo y generoso, en donde todo hombre de voluntad y entereza puede hallar fortuna!’ Pero si todos nos vamos al campo a buscar fortuna, ¿Qué será de las ciudades?

Fernández.- Y de los periódicos-programas.

Palemón.- ¡Claro! Nada mi amigo; la teoría es ésta: que la casta rural trabaje en el campo, y cuando se haya enriquecido se venga a la ciudad a enriquecer a su vez a los que nos sacrificamos por ella política, económica y científicamente.” (Granada, 1974: 90).

En este diálogo queda demostrada la intención y el pensamiento de estos dos representantes de la urbe. Evidentemente, el autor pone en su boca las ventajas de la vida urbana, que quedan más claramente expresadas en las siguientes palabras de Palemón en las que exalta el valor que tienen las ciudades y desmerece la forma en que el campo consigue el dinero:

“Pues sí, señor: ¡Al campo!, dicen los políticos moralistas. ¡No señor!, que el campo venga a nosotros. ¿No nos traen todos sus productos, que nosotros pagamos a peso de oro; es decir, los que lo

tienen? Pues bueno; producto también es, y que debe su tributo a la metrópoli, la tribu enriquecida, ávida de figuración y de placeres en cuyo provecho y mejoramiento nos desvivimos nosotros, que le damos lo más pura de nuestra existencia: la espiritualidad, la sensibilidad, la compenetración psicológica, en cambio del sucio rollo de sus pesos grasientos y mal olientes, amasados con la sangre y el sebo nauseabundo de sus bestias sacrificadas.” (1974: 91).

También observamos cómo la esposa y la hija de Don Indalecio tienen un gran desprecio hacia las costumbres del campo, que éste encarna, debido a que no son en absoluto bien vistas en la ciudad. Y hasta se avergüenzan de ellas:

“Doña Fortunata.- Entre usted. Entre usted Palemoncito... (A Don Indalecio aparte) Andá a vestirme (Por el poncho). Esto es indecente.
Don Indalecio.- ¿Cómo indecente?... ¡Un ponchito e vicuña que ya lo quisiera Roca pa un día de fiesta! Más indecente estabas vos anoche con la pechuga al aire, tuita llena de harina, cuando fuiste al baile.” (1974: 76).

Y a continuación, Don Indalecio acepta cambiarse según la usanza de la ciudad: “Bueno aura voy a cambiarme de inglés pa darles gusto y vuelvo en seguidita.” (1974: 78).

La madre no sólo admira la vestimenta ciudadana de estilo extranjero sino también la forma de hablar: “¡Qué bien que hablan estos extranjeros!” (1974: 81), dice doña Fortunata refiriéndose a los hombres que tratan de estafar a su marido. Además, intenta constantemente utilizar, siempre en forma incorrecta, términos foráneos provenientes del inglés y del francés, que representan en la ciudad una marca de distinción.

En la última escena del primer acto aparecen el hermano, Timoteo, y el sobrino, Gabriel, de Don Indalecio. Es ante éstos que comienza a expresar su verdadero sentimiento ante su estancia en la ciudad:

“¿Y cuándo salimos de esta cárcel? ¿Cuándo nos largamos campo ajuera, alegres y libres, atravesando los pastizales mojaos por el relente de la noche, y vadeamos el arroyo, en el que, con el freno aflojao, bebo el cielo y las nubecitas en el agua que baila en redondeles alrededor de mi boca? ¡Cuándo, llegando a las casas vienen de lejos a recibirnos, ladrando y saltando, los perros, mis compañeros.” (Granada, 1974: 98).

Luego, Don Timoteo le dice por qué motivo no ha vuelto a la estancia después de haberse curado de la enfermedad que lo obligó a ir a la ciudad, a lo que Indalecio, dando muestra de una perfecta conciencia de la intención de los oportunistas, contesta:

“Porque ya no podía... Porque mi mujer ya se había metido hasta las orejas en el tembladeral pueblera...; porque ya mi casa parecía fonda e vascos, de la gente de distintas layas y pelos que venía...; porque ansina

que olieron que había grasa pa chicharrones ya empezaron las comisiones, y las visitas y las invitaciones, y los grados. (...) ¿Vos te crees que la ciudad no es más que un montón de cosas y de gente apurada, que pasa al trotecito sin dar los güenos días, pa su trajín? Andá, andá parate en una bocacalle, como en la huellita que va de la estancia al puesto... ¡En menos que canta un gallo no queda de vos ni el apelativo!” (1974: 99-100).

A continuación, Indalecio les describe cómo se encuentran su señora y su hija, completamente desarraigadas del campo y con costumbres y aspecto característicos de la ciudad: “(...) pues aura es rubia como una extranjera y blanca como una imagen.” (1974: 102).

En el acto segundo se producen dos hechos relevantes, por un lado el diálogo entre Gilberta y Gabriel, en donde nuevamente se vuelven a expresar las posturas opuestas entre las ventajas y desventajas del campo y la ciudad. Por otro lado se efectúa el desenmascaramiento de los individuos que pretendían engañar a los habitantes del campo.

En cuanto al primer punto, observamos que los primos se encuentran solos y Gabriel rememora momentos pasados en el campo entre ambos. Sin embargo, Gilberta sigue en su actitud equivocada de despreciar al campo y exaltar a la ciudad:

“el campo está bueno para las gentes que no tienen aspiraciones y se contentan con nacer, vivir y morir, como los animales que crían, ignorantes de todo lo que pasa fuera de él, de su paz y de su aburrimiento. El que, no siendo un chico o un viejo, no siendo siquiera

curiosidad de conocer otras cosas, o es un raro o es un enfermo. Y el que conociéndolas, se conforma con dejarlas, sepultándose vivo en el desierto, o es un santo o es un zonzo” (...) Pero es que todos ustedes pretenden lo imposible, sin conocer nada de su parte. Quieren imponer la vulgaridad, la ignorancia, la barbarie... (...) Además ustedes están aferrados como con una especie de fanatismo a sus costumbres, a su lenguaje, hasta a su modo de vestir.” (Granada, 1974: 109-112).

Gabriel, en cambio, intenta persuadir a su prima acerca de su actitud errada y de los peligros que se le aproximan si sigue negando su origen:

“Yo soy un hombre de trabajo, Gilberta, como ha sido tu padre y el mío. Cada cual es pa lo que Dios lo ha hecho. (...) El doctor tiene su estancia en el papel sellao. La nuestra no la podemos cuidar desentaos y haciendo garabatos. Somos hijos de la intemperie, y ansina como el marinero se almarea en cuanto está en tierra, nosotros andamos boleaos en cuanto nos apiamos del caballo.” (Granada, 1974: 112).

Y a continuación le advierte seriamente acerca de lo que vendrá:

“pero escucháme y seguí mi consejo. Echale un ñudo potriador a esta vida. Acodillá a tu madre, que de

vieja, le ha dado por retozar como si fuera potranquita. Echále los perros a todos esos cuatrerros que andan atrás de los cueros ajenos... y, a los que te criaste. ¡Al campo! ¡A la estancia! Allí sos una raina, aquí una mujer güena para la diversión de los ociosos, o una mina pa los aprovechaos.” (Granada, 1974: 114-115).

Gabriel, desde su lenguaje sencillo, le muestra cuál es su problema y el de la ciudad y cuál será su desenlace si sigue empeñada en esa actitud. En este diálogo observamos una reflexión entre los dos jóvenes sobre el debate ciudad-campo, ellos serán, o no, los que deben continuar las tradiciones de sus mayores. En esta charla lentamente comienza a vislumbrarse qué resolución tendrá el estar apegado a las costumbres de la ciudad y por lo tanto alejados de su pasado, su origen y sus tradiciones.

En la cuarta escena hace su entrada Dolores, una viuda elegante, quien alaba la vida del campo y critica la de las ciudades:

“yo me conceptuaría una mujer muy dichosa si pudiera desprenderme de esta agitada y aturdidora vida de la ciudad y retirarme a un rinconcito de nuestra campaña, donde poder llevar una vida casi primitiva. (...) mi ideal sería hallar un ser... algo fuera de la vulgaridad de estos hombres gastados y petulantes de las capitales.” (Granada, 1974: 124-125).

No obstante, estas aparentes buenas intenciones, como veremos sobre el cierre, tienen como finalidad un beneficio económico. Así, todos los personajes que encarnan a la ciudad, hasta los aparentemente más inocentes, portan una carga negativa.

En este acto sigue *in crescendo* la actitud errada de Doña Fortunata que va a ir creando el ambiente para que se produzca el desenlace con el desenmascaramiento de los impostores. Mientras más se aferra a su postura de despreciar al campo y defender a la ciudad, más se aproxima a ser víctima del engaño: “Estos muchachos del campo no entienden nada de nuestras cosas. Ustedes le han de dispensar: tuavía anda medio despiao (...) no veo la hora de que se vayan a la estancia, porque han venido a solevar la casa (...) Fernández quedó en venir hoy (...) tengo que firmar como presidenta.” (Granada, 1974: 130-131).

Finalizando este acto, Don Indalecio, Don Timoteo y Gabriel comienzan a descubrir que están cerca de ser víctimas de una estafa:

“Don Indalecio.- Alguno desos como luz pa luña. ¿No sabés que aquí en la ciudá es ansina? Si te descuidás y vas por ahí solo, en un redepente te salen unos individuos que te invitan pa cualquier cosa, y en cuantito los facilitás, ya te han pilchao sin sentir hasta el caballo entre las piernas.” (Granada, 1974: 141).

Luego, en el final del acto, se produce el desenmascaramiento de los estafadores y la vuelta al campo de toda la familia. Gracias a que Gabriel sabe leer los papeles que intentan hacerles firmar a Doña Fortunata se produce el arresto de Fernández y Palemón. Tal vez sea este el único aspecto positivo que se presenta como consecuencia del período modernizador: la intención de la elite dirigente de alfabetizar a la mayor cantidad posible de habitantes, quienes luego serán parte del nuevo público lector de la prensa popular.

El acto tercero transcurre íntegramente en el campo luego del frustrado paso por la ciudad. Desde el inicio del mismo observamos la intención del autor de exaltarlo y

sublimarlo en tanto lugar ideal para trabajar y vivir. La descripción de la escena, por ejemplo, la dota de marcados perfiles bucólicos e idílicos:

“Al fondo se ve el campo, dividido en potreros, donde pastan algunos animales, extendiéndose en lejanas lontananzas recortadas a veces en el horizonte por los grupos azulados de los árboles de otras poblaciones. (...) Gilberta, en una silla de hamaca, bajo el corredor, hace un trabajo de aguja. Gabriel, sentado en el borde del corredor, apoyando la espalda en un pilar, toca la guitarra y canta. Luz brillante de una hermosa mañana de primavera.” (Granada, 1974: 151).

Claramente, el lugar se figura a través de motivos propios del ‘locus amoendus’ de la poesía clásica. Ni bien se inicia la intervención de los personajes, Gabriel, cantando en la guitarra, entona unas décimas en las que describe la situación por la que han pasado y la alegría de haber vuelto a su verdadera vida:

“Yo he visto hacer el día
después de una noche oscura,
como tras una amargura
la aurora de una alegría.
En medio de la agonía
he visto que un alma fuerte
le hacía un quite a la muerte
con el desdén más profundo
¡probando que en este mundo
quien lucha, vence a la suerte!” (1974: 152).

Luego del comienzo de estas décimas, Gabriel refuerza la idea de lo negativo de la ciudad y la suerte de haber retornado al campo en el diálogo que mantiene con Gilberta:

“Pero, decime hermanita: ¿no te parece como si hubieras nacido de nuevo, desde el día en que has entrao a tu estancia vieja, pobre y humilde, eso sí, pero tranquila, honrada y alegre, en la que todos te rodean, te quieren y te respetan? (...) ¿Te parecía más lindo, con tal de dar gusto a las faramalladas de la ciudad, verte en la exposición de ser tomada pa la diversión por cualquier botarate de éstos, que quién sabe hasta qué batuque las habría llevao?...” (1974: 152-153).

Permanentemente los personajes refuerzan la idea de la ventaja del campo sobre la ciudad: “Doña Fortunata.- (...) La verdá es que estoy por creer que nos habían tomao pa la butifarra”, a lo que Gabriel responde “No tanto como eso, madrina; pero creo que mejor están acá...”

En el campo vemos nuevamente la presencia del inmigrante representado a través de Santiago. Si bien observamos cómo cambia el lugar de la escena y cómo los personajes se encuentran mucho más a gusto y alegres allí, la figura del inmigrante sigue estando completamente parodiada. Cuando hace el ingreso en escena se muestra completamente ridiculizado, despierta sorpresa y provoca risas en todos los presentes: “(...) Santiago que entra vestido de gaucho, con espuelas, rengueando, con una venda sobre un ojo, y la mano izquierda envuelta en un pañuelo.” (1974: 159).

A continuación Gabriel efectúa una velada crítica a los inmigrantes, ya no por su ignorancia, sino por su actitud de reunir dinero y luego retornar a su país y, nuevamente, se vuelve a reforzar la idea de que el verdadero porvenir se encuentra en el campo: “¡Ansí me gusta, Santiago! Allá en la ciudad, a fuerza de ser el esclavo de tus patrones, habrías llegao a juntar cuatro riales pa irte a tu tierra a seguir tu miseria. Aquí tenés campo...”

Se llega incluso al extremo de comparar a los ladrones de uno y otro lugar. Gabriel concluye, así, que los delincuentes del campo son más beneficiosos y benevolentes que los de las ciudades:

“Doña Fortunata.- ¡Pillos hay por todas partes! ¿No hay en el campo cuatrerros?”

Gabriel.- Sí, pero éstos andan escondidos en los pajonales; roban cuando naides los ve, y aunque so como luz para los animales estraviaos, y las puntas cortadas de algún rodeo, no se le meten a uno en las casas y se le atreven hasta al honor de las mujeres.” (1974: 162-163).

Sin embargo, la imagen negativa de la ciudad es transportada al campo por medio de la figura de Dolores, la cual llega hasta la estancia con intenciones de conquistar a Gabriel sólo por intereses económicos. Ésta, para tratar de atraer a Gabriel realiza una exposición en donde se contrasta perfectamente la sencillez del campo con la artificiosidad de la vida urbana: “Porque yo soy una mujer cansada de la farsa eterna de las capitales... Porque aunque no lo parezca, he recibido ya heridas en mi corazón. Porque no es la especulación que incita la fortuna, la posición, el nombre, lo que yo busco.” (1974: 86).

Luego de que Dolores intente conquistar a Gabriel y le provoque unos instantes de confusión, el joven recupera nuevamente la lucidez y expone en forma definitiva su visión

acerca del veneno de la ciudad que conlleva Dolores, para luego elegir a Gilberta como destinataria de su verdadero amor:

“¡Aura ya no me importa nada de naides! Ése es el veneno que te han dao allá en la ciudá, y que. Como si juera poco, hoy tuavía esa mujer lo atraído de nuevo, pa que lo bebamos todos y se haga una tapera de nuestra casa y un cementerio de nuestro cariño. Me has arrancao la última luz que me quedaba, y ciego me arrempujás pal desierto...” (1974: 189).

En la última escena de la obra, Gabriel consigue el amor de Gilberta y todos los presentes se abrazan con éste. Luego, la muchacha pronuncia las últimas palabras que logran una perfecta síntesis de la idea que se venía desarrollando a lo largo de la obra y del pensamiento del autor: en el campo se construye la verdadera nación y es allí donde se puede realizar una perfecta conjunción entre educación y trabajo, además de superar la controversia siempre presente entre civilización y barbarie. También es factible que la presencia de todos los actores y los paisanitos niños marquen el triunfo de la comunidad rural por sobre el individualismo que representa la ciudad:

“Gilberta.- (Toma a dos paisanitos niños por las manos y se adelanta hasta la batería). ¡Gracias! ¡Muchas gracias!.. Nos unimos, no tan solamente por nuestro amor sino por el de ustedes, representando en estos niños, que son el porvenir. Ésta es la verdadera caridad. ¡Yo los educaré; él los enseñará a trabajar!...

Don Indalecio.- (Con entusiasmo). ¡Y ansina es que haremos patria! (Vivas y aplausos para todos).”
(Granada, 1974: 191).

La obra que acabamos de analizar representa el pensamiento de un miembro de la elite criolla que manifiesta una clara posición ante los cambios producidos por el proyecto modernizador. Muy explícitamente vierte en ella su pensamiento sobre la ciudad, el campo, los inmigrantes y la educación. Incluso demuestra una inclinación netamente maniquea al desarrollar su tesis. A lo largo de la obra advertimos claramente dos posiciones totalmente contrapuestas: el campo es presentado como el lugar ideal, puro y sencillo en oposición a la artificiosidad, individualismo y oportunismo propios de la ciudad.

Otros productos de la modernización, el inmigrante y el refinamiento que representa la cultura francesa, son mostrados en forma no sólo negativa, sino también burlona y ridícula. Ello sobre todo se observa en la figura de Santiago, el criado gallego, que en cada aparición resulta completamente parodiado.

La postura ideológica de Granada, fiel representante de las familias ilustres criollas, parece entrar en contradicción con el pensamiento de su clase, la oligarquía rioplatense que ideó y llevó a cabo el proyecto liberal modernizador. El surgimiento de las ciudades, el aluvión inmigratorio, la admiración por la cultura europea, son muy claramente criticados a lo largo de la obra. Es llamativo -o no- que en la obra no se mencionen otras consecuencias que también fueron producto de ese modelo. Nos referimos, por ejemplo, a la concentración de tierras en pocas manos, a las extraordinarias ganancias que obtuvieron sus propietarios como consecuencia de la incorporación de la nación al ámbito de la economía mundial con el consecuente deterioro de prácticamente todas las economías locales no circunscriptas a la región de la pampa húmeda y a la concentración del poder en la oligarquía paternalista que, por supuesto, excluía a la gran masa inmigratoria. Observamos que el autor critica en algunos casos y admira en otros lo que considera conveniente o no para su ideología; hay

una postura acomodaticia que se amolda de acuerdo al beneficio obtenido o no en el marco del proyecto modernizador.

No obstante esta actitud maniquea presentada por Granada, la obra posee la clara intención de acercar dos viejas antinomias que dominaron la ideología de la nación. Nos referimos a la aproximación o confluencia de la dicotomía ‘civilización o barbarie’. La ciudad y la cultura europea estuvieron representadas siempre por la civilización, mientras que la barbarie había sido asimilada al gaucho y al ámbito rural. Aquí, ambas perspectivas se aproximan en el final de la obra cuando Gilberta afirma que ella educará a los niños y Gabriel les enseñará a trabajar. Si bien se produce este acercamiento, hay que tener en cuenta que en el momento de producirse la figura del gaucho no es la misma que planteó Sarmiento en *Facundo*, donde era presentado como un hombre ignorante y salvaje. Tomar al gaucho y al habitante rural de finales del siglo XIX como dos categorías similares o iguales representa un claro anacronismo debido a que en el momento en que escribe Granada ya se había concretado el proyecto modernizador y el gaucho como tal había desaparecido. Sí existían, en cambio, los hacendados y el habitante del campo totalmente asimilado como trabajador rural.

Conclusión

A lo largo de este trabajo hemos tratado de presentar dos posturas acerca de un mismo tema: el proceso modernizador en el Río de la Plata. Las obras analizadas pertenecen a sendos autores provenientes de un mismo sector social, el que justamente planificó y dirigió los destinos de ese proyecto de país. Lo que intentamos demostrar, a través del testimonio literario, es que esa clase social, aparentemente homogénea, poseía contradicciones bastante evidentes.

Recordemos que a finales del siglo XIX y comienzos del XX la literatura en el Río de la Plata todavía no había plasmado sus propias instancias de selección y consagración. Todavía no se había conformado, por no estar regido por sus propias leyes, lo que Pierre

Bourdieu denomina campo intelectual. Nos encontramos pues en una etapa previa donde aún no se había producido la formación de un campo autónomo:

“a medida que los campos de la actividad humana se diferenciaban, un orden propiamente intelectual, dominado por un tipo particular de legitimidad, se definía por oposición al poder económico, poder político y al religioso, es decir a todas las instancias que podían pretender legislar en materia de cultura en nombre del poder o de una autoridad fuera propiamente intelectual.” (Bourdieu, 1978: 136).

Este proceso descrito por el sociólogo francés se estaba promoviendo en el ámbito rioplatense, sin embargo aún se encontraba bajo la tutela de la elite económica, política e intelectual.

No obstante, consideramos que esta subordinación de la literatura es un elemento que refleja muy claramente el pensamiento de una época y de un determinado grupo social:

“La literatura, (...) es una poderosa máquina que procesa o fabrica percepciones, un perceptrón, que permitiría analizar el modo en que una sociedad, en un momento determinado, se imagina a sí misma. (...) la máquina literaria fabrica matrices de percepción: ángulos, puntos de vista, relaciones, grillas temáticas, principios formales.” (Link, 1992: 5).

Entendemos por lo tanto, al igual que Daniel Link, que la literatura semeja una máquina de percepciones; es por ello que ambas obras analizadas fueron vistas como un reflejo de la ideología de una clase en un momento determinado.

Entonces, estas obras nos muestran dos posturas opuestas en el seno de una misma época, si bien hay que tener en cuenta que entre ambas existe una brecha de una década, diferencia que puede haber contribuido, en alguna medida, a un giro en el punto de vista en el interior de la clase.

Calandria representa la intención de integrar al hombre de campo al nuevo modelo económico que se estaba llevando a cabo. El campesinado ya no tiene que permanecer al margen de la ley, es necesario desterrar la figura de Juan Moreira. El habitante rural debe ser un trabajador asalariado al servicio de la producción y del país. Además, para que se produzca esta integración, es necesaria la tutela de nuevos dirigentes que conduzcan los destinos del país, nuevas figuras que efectivamente integren a estos hombres a la nación.

Con la obra de Granada, en cambio, apreciamos una crítica evidente al proyecto modernizador. Se presenta un pensamiento maniqueo en donde todo lo producido por aquél conlleva rasgos negativos: las ciudades y sus habitantes, los inmigrantes y la cultura europeizada.

Tanto Granada como Leguizamón forman parte de una misma elite y siguieron ambos pasos similares, ora en su formación intelectual y académica, ora en el ejercicio de algunas profesiones como el periodismo. Corroboramos por lo tanto que en la elite dirigente que guió los destinos del país entre 1870 y 1910 no existió una homogeneidad de criterios y posiciones, sino que la misma sufrió, en muchos casos, de contradicciones y posturas divergentes.

Sin embargo, a pesar de esta dicotomía, encontramos un punto en particular donde sí hubo, y siguió habiendo, una plena coincidencia de criterios: jamás se propuso una reforma agraria y un reparto de tierras, las cuales siempre estuvieron en manos de esa elite

dirigente. Por eso, una vez plasmado el proyecto elegido de país comenzaron a evidenciarse, sobre todo en la esfera social, serias grietas y dificultades que también serán, una vez más, reflejados por la literatura con el surgimiento de un nuevo género literario, el grotesco criollo, que dos décadas después hallará en Armando Discépolo su mayor representante.

Bibliografía

BORDIEU, Pierre (1978), *Problemas de estructuralismo*, México, S.XXI.

GRANADA, Nicolás (1974), *¡Al campo!*, Buenos Aires. Plus Ultra.

LEGUIZAMÓN, Martiniano (1980), “Calandria” en *El teatro argentino. Desde Caseros al zarzuelismo criollo*, Buenos Aires, CEAL.

LINK, Daniel (1992), *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*, Buenos Aires, La marca editora.

RAMA, Ángel (1984), *Las máscaras democráticas del modernismo*, Fundación Ángel Rama.

_____ (1985), *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas, Biblioteca de Ayacucho.