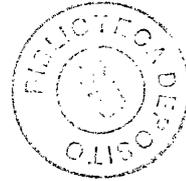


R.F. 42166

UNIVERSIDAD DE VALENCIA

**FACULTAD DE FILOLOGIA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA ESPAÑOLA**



**LA MODERNIDAD DE LA TRADICIÓN:
NUEVE VERSIONES LITERARIAS DEL GAUCHO EN LA
FORMACIÓN DEL IMAGINARIO NACIONAL ARGENTINO
(1880-1930)**



**Tesis Doctoral presentada por:
Jesús Peris Llorca.
Dirigida por:
Dra. Sonia Mattalía Alonso.**

UMI Number: U602975

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



UMI U602975

Published by ProQuest LLC 2014. Copyright in the Dissertation held by the Author.
Microform Edition © ProQuest LLC.

All rights reserved. This work is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.



ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

A. 1003887
α. 1003898



**LA MODERNIDAD DE LA TRADICIÓN:
NUEVE VERSIONES LITERARIAS DEL
GAUCHO EN LA FORMACIÓN DEL
IMAGINARIO NACIONAL ARGENTINO
(1880-1930)**

A la memòria de ma mare, Josefa Llorca Ferrer
(València, 1933 - Paterna, 1996).

Esta Tesis Doctoral ha sido financiada en parte gracias a una beca para la formación de personal docente e investigador concedida por la Conselleria de Cultura i Educació de la Generalitat Valenciana.

Esta Tesis Doctoral supone la culminación de un trabajo que, de alguna manera, se inició en el otoño de 1992, cuando comencé un estudio sobre *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes. Entonces estaba en cuarto curso de mi Licenciatura. Ha pasado mucho tiempo desde el momento en que escogí el tema sin poder imaginar que las ficciones del gaucho en la literatura argentina iban a convertirse en una suerte de obsesión. Sin embargo, una de las escasas certezas que hoy tengo es que a pesar de que textos con gauchos han sido reiteradamente el tema de las investigaciones, las preguntas han ido variando con el paso del tiempo. Sin duda se trata de un buen ejemplo de cómo es la propia investigación la que crea su referente.

Pero en cualquier caso, ocho años son una jornada muy dura para cualquier gaucho errante, ya sea resero, o ande "matreriando". Y si he podido llegar a este destino simbólico que es una Tesis Doctoral -las preguntas nunca terminan de responderse- es porque no hice ningún trecho del camino en solitario. Los agradecimientos deben multiplicarse, porque hay muchas presencias en este trabajo. Si el sujeto del texto es un cruce de discursos, algunos de los que confluyen aquí tienen nombre y apellidos.

Por ejemplo, Gemma Garzón, compañera de viaje, que fue la primera lectora y crítica de este texto, y que ha compartido conmigo todas las jornadas de este itinerario, tanto las soleadas como las interminables y grises. Por ejemplo, mi hermano Pere, uno de mis principales asesores historiográficos y que ha vivido también la pequeña historia interior, de logros, pero también de pérdidas, de este recorrido.

Y por ejemplo, Sonia Mattalía, mi maestra. Y por ejemplo, una de mis amigas, que casualmente se llama también Sonia Mattalía. Es imposible enumerar todas las cosas que le debo, porque su presencia está en el origen mismo de este trabajo. Por ello, mencionaré solamente una: ella me mostró cuál era la pregunta que subyacía a todas las demás y fundaba mi discurso.

Y por ejemplo también Núria Girona, y Francisco J. López Alfonso, es decir, "Sevi", de los que, cotidianamente, tantas cosas he aprendido. Y Ana Belén Caravaca, con quien he compartido inquietudes, charlas y fatigas, y también esos problemas del Becario de Investigación que nadie comprende tan bien como otro Becario de Investigación.

Y todas las personas que me he ido encontrando en el camino, y que me han ayudado a despejar el itinerario, como Nicolás Rosa, -a quien fui presentado nada menos que por el matrero Hormiga Negra-, Eleonora Cróquer, Maria Julia Daroqui, Elisa

Calabrese, Javier Lasarte, Laura Estrín, y todos los demás profesores y colegas latinoamericanos que me ayudaron tomando en serio a un "gallego" que escribía sobre gauchos.

Tengo mucho que agradecer también a los alumnos de la asignatura "Literatura y sociedad en América Latina" que tuve la fortuna de impartir en la Universidad de Valencia los cursos académicos 1998-99 y 1999-2000. Con sus preguntas y observaciones me ayudaron a percibir los puntos más oscuros e inconsistentes de mi trabajo. Sin ellos, esta Tesis sería también otra.

Y, en fin, no puedo dejar de recordar a otros amigos que me acompañaron junto al fogón entre jornada y jornada, porque ellos también contribuyeron a hacer soportable la fatiga. Por ello, nombres como Guzmán Alvarez, Miguel Angel López Calatayud ("Emeá"), Gustavo Simón y Miguel Valenciano, deben aparecer también aquí. Y con ellos, espacios a cubierto de la lluvia, como los Almogàvers de Paterna -"Desperta Ferro!", es la leyenda que puede leerse sobre la puerta-, y una falla del Barrio del Carmen de esta Ciudad de Valencia.

Y por supuesto, Jesús Peris Cardo y Josefa Llorca Ferrer, mis padres. Porque ellos lo han hecho todo posible. Porque esta Tesis Doctoral ha sido, al final, tan sólo un largo modo de escribir sus nombres. Y porque su memoria, su herencia simbólica (el recuerdo de un poco de tierra en Paterna, unas calles de la ciudad de Valencia que ya no están completas, algunas noches de San José, una caja de libros que me regalaron cuando era niño, una lengua, una carrera universitaria y profesional imposible en los años 50, unas clases nocturnas de contabilidad, algunas palabras que son ya para siempre otras desde que no suenan en sus voces...) son también el trazado exacto del lugar desde el que se produce este discurso.

Capítulo 1

**La novela rural argentina:
una ficción del origen y de la identidad**

"Las comunidades no deben distinguirse por su falsedad o legitimidad, sino por el estilo con el que son imaginadas".

Benedict Anderson

"Lo Natural no es para nada un atributo de la Naturaleza física; [...] lo natural es una legalidad".

Roland Barthes

La realidad no es otra cosa que la ficción hegemónica. Esta Tesis Doctoral se ocupa de algunas de esas ficciones, en concreto de las que fueron configurando, a lo largo de cincuenta años, entre 1880 y 1930, la imagen del gaucho y de lo rural como espacio originario en la Argentina modernizada. Por ello, se aspira a que cuente dos historias. Una es el proceso de esa formación, desde los malevos parcialmente incontrolables de 1880, a los gauchos serviciales a la medida del narrador que los imagina en la década del 20, es decir, la manera en que se elabora la tradición, haciéndola participar de manera esencial de determinados valores, determinada visión del mundo, determinado estilo de ficción, que podemos calificar desde ahora, a grandes rasgos, como conservadores.

La otra historia, menos evidente quizás, pero fundamental en la estructura profunda de este trabajo, es sobre la literatura misma, sobre una de sus estrategias de legitimación en las sociedades modernizadas, sobre su papel en esta configuración de las ficciones patrias, sobre el lugar de enunciación que estos textos construyen para el intelectual -el artista- que los dice. Se trataría, en suma, de una respuesta, no la única, evidentemente, a una de las preguntas centrales en este extraño momento a caballo entre dos siglos: ¿Para qué ha servido la literatura en el siglo XX?, que puede formularse también de esta otra manera: ¿Cuál es y como funciona el poder de la ficción?

1. Sobre ficciones operativas y sus estilos.

El estilo de las ficciones

Benedict Anderson, al plantearse la definición de nacionalismo, da con una expresión especialmente feliz, que puede servirnos de punto de partida: "Propongo la definición siguiente de la nación: una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana"¹. Así las cosas, y a diferencia de otros estudios clásicos sobre el tema, Anderson le quita toda importancia al hecho de que los elementos que fundamentan la identidad nacional sean o no "reales"². Lo central de su definición es el concepto

¹ Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de cultura económica, 1993, p. 23.

² En concreto, por ejemplo, Ernest Gellner, en su texto clásico *Naciones y nacionalismo*, Madrid, Alianza, 1983, postula la vinculación de la aparición de las conciencias nacionales con la sociedad industrial ("El nacionalismo tiene un profundo arraigo en las exigencias estructurales distintivas de la sociedad industrial", p. 53), y no puede dejar de señalar la funcionalidad efectiva que presenta para el

mismo de imaginario, sobre el que volveremos más adelante. El nacionalismo vendría a ser una de esas ficciones identitarias que, sin embargo, permiten a los sujetos instalarse en un mundo con apariencia y textura coherente. Lo relaciona, de hecho, con otros fenómenos equivalentes en este sentido, como el parentesco o la religión³. Corroborar entonces en los documentos la exactitud de los relatos de origen es tarea baladí y carente de auténtico interés teórico. "Las comunidades no deben distinguirse por su falsedad o legitimidad, sino por el estilo con el que son imaginadas"⁴. El estilo, esa es entonces la cuestión.

Ese propósito de revelar concienzudamente los "errores históricos" que fundamentan un nacionalismo cualquiera, se revela como una tarea de Sísifo, sujeta a permanente revisión. Y es que es la misma noción de "verdad histórica", de "verdad", la que ha sido cuestionada en las últimas décadas, con presupuestos epistemológicos bien distintos, desde la filosofía, desde la crítica literaria, desde la misma historia. "No habrá nombre único, aunque sea el nombre del ser", sentencia con rotundidad Jacques Derrida⁵.

sistema. La cultura, el elemento productor de las adhesiones, viene a substituir a las filiaciones tradicionales ("El ascendiente que posee la cultura alfabetizada común ('nacionalidad') sobre el hombre moderno proviene de la erosión de las viejas estructuras que en tiempos proporcionaron al hombre su identidad, dignidad y seguridad material, cosas que hoy sólo puede proporcionarle la educación", p. 115), y a un tiempo se convierte en "el medio común necesario, el fluido vital, o mejor, la atmósfera común mínima y única en que los miembros de la sociedad pueden respirar, sobrevivir y producir" (p. 56).

Sin embargo, reiteradamente se refiere a él como "falsa conciencia" (p. 161), que el intelectual tendría como misión develar ("Eso es lo que ocurre realmente", p. 86). En otros momentos, de hecho, se refiere abiertamente al nacionalismo como un "problema", en términos que parecen sugerir que el problema lo es para la economía global y la apertura de mercados: "Si esta libertad de movimiento internacional llegara a generalizarse, el nacionalismo dejaría de constituir un problema, o bien, en todo caso, las brechas de comunicación engendradas por las diferencias culturales perderían su importancia y no producirían más tensiones nacionalistas. El nacionalismo como problema permanente, como espada de Damocles suspendida sobre todo gobierno que se atreva a desafiar el imperativo nacionalista de la congruencia de fronteras políticas y culturales, desaparecería y dejaría de constituir una grave amenaza siempre presente", (pp. 152-153). Sin duda que esta utopía de la eficacia basada en la desaparición de ¿todas? las identidades nacionales no deja de ser también imaginaria, y presenta una funcionalidad obvia que escribe con bastante claridad el lugar de enunciación de este autor: la defensa encarnizada de la desterritorialización postmoderna o mejor aún su decreto como fin necesario de la historia, y final también de todos los males que azotan el presente. Esta postura maximalista ha sido matizada ya por otros textos, que precisamente señalan la redefinición de territorialidades en el nuevo contexto global. Vid., por ejemplo Ortiz, Renato, *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1996 o Achugar, Hugo, "Ciudad, ficción, memoria (primer ingreso a las ciudades sumergidas)", *Casa de las Américas*, nº 208, julio-septiembre de 1997, pp. 17-24.

³ "Me parece que se facilitarían las cosas si tratáramos el nacionalismo en la misma categoría que el 'parentesco' y la 'religión', no en la del 'liberalismo' o el 'fascismo'", *op. cit.*, p. 23.

⁴ *Op. cit.*, p. 24.

⁵ Derrida, Jacques, "La différence", en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1994. Postulados similares se hayan en la raíz de las reflexiones de algunos autores post-estructuralistas franceses (y no sólo), sobre los diversos modos de la producción lingüística de la verdad como un efecto: "Sempre pot ser que hom digui veritat en l'espai d'una exterioritat salvatge; però hom no es troba en el ver si no és obeint les regles d'una 'policia' discursiva que ha de reactivar-se en cada un dels seus discursos", dice por ejemplo Michel Foucault ("L'ordre del discurs", en Ramoneda, Josep (ed.), *L'ordre del discurs i altres escrits*, Barcelona, Laia, 1982, p. 122). "No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo

O "Nadie dice la verdad sin decir la mentira del discurso, nadie dice lo real sin decir la irrealdad del gesto que lo señala", si hacemos caso a Nicolás Rosa⁶. Teóricos de la historia, como Hayden White⁷ o Michel de Certeau⁸, han venido, en lo fundamental, a

proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias", Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978, p. 11. "Nosotros no conocemos ni la científicidad ni la ideología, sólo conocemos agenciamientos. Tan sólo hay agenciamientos maquínicos de deseo, como también agenciamientos colectivos de enunciación", Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 1994, p. 27. Como se observa en esta sucesión de citas, que obviamente no aspira a ser exhaustiva, el estatuto ontológico de la verdad resulta seriamente afectado en todos los órdenes, fenomenológico, científico, epistemológico, metafísico...

⁶ Rosa, Nicolás, *Artefacto*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992, p. 81.

⁷ White, Hayden, *El contenido de la forma*, Barcelona, Paidós, 1987. En este texto, el autor, señala la ficción de transparencia en que estaba fundamentado cierto saber histórico, y llama la atención sobre la narratividad que organiza los textos y viene, en la práctica, a crear su referente. Como en el caso de los postestructuralistas franceses, lo real viene a ser un efecto producido por el discurso en relación a una ley de la escritura y a una ley social: "La representación histórica puede producir en el sujeto una sensación de 'lo real' que puede utilizarse como criterio para determinar lo que se tendrá por 'realista' en su propio presente" (p. 119); y "La narratividad [...] presupone la existencia de un sistema legal contra o a favor del cual pudieran producirse los agentes típicos de un relato narrativo. [...] La narrativa en general [...] tiene que ver con temas como la ley, la legalidad o, más en general, la autoridad. [...] Toda narrativa histórica tiene como finalidad latente o manifiesta el deseo de moralizar sobre los acontecimientos de que trata. [...] La narrativa [...] está íntimamente relacionada con, si no está en función de, el impulso a moralizar la realidad, es decir, a identificarla con el sistema social que está en la base de cualquier moralidad imaginable" (pp. 28-29).

Parece, entonces, que no hay que tomar al pie de la letra la virulencia de las críticas que White le dedica a Foucault en el artículo "El discurso de Foucault: la historiografía del antihumanismo", incluido en la obra citada. Después de reconocerle "una percepción sobrecogedoramente clara de la transitoriedad de toda enseñanza" (p. 123), y de atribuirle afirmaciones que no están tan lejos de las realizadas por el propio White en otros lugares del texto ("Foucault niega la concreción del referente y rechaza la idea de que exista una realidad que preceda al discurso y revele su faz a una 'percepción' prediscursiva", p. 126, por ejemplo), le acusa de producir conscientemente una especie de verborrea inconsistente cuya única autoridad "deriva principalmente de su estilo" (p. 124), o le dirige reproches que pueden calificarse de éticos ("Para él [...] la historia moderna de la 'voluntad de conocer' del hombre occidental había sido menos un desarrollo progresivo hacia la 'ilustración' que un producto de una interminable interacción entre deseo y poder en el sistema de exclusiones que hacía posible los diferentes tipos de sociedad", p. 131), además de asignarle en diversas ocasiones etiquetas como "nihilista" (p. 123), o "apocalíptico" (p. 146). No parece demasiado aventurar que White conjura con este texto el fantasma de un posible límite de su discurso que vendría a representar el nihilista Foucault: un discurso que parece dejar de tomarse en serio definitivamente el estatuto de la verdad, y el imperativo de producirla, y que incluso impugna el estatuto de letrado propuesto por la ilustración al que evidentemente se resiste a renunciar White.

⁸ De Certeau, Michel, *La escritura de la historia*, Coyoacán, Universidad Iberoamericana, 1985. Este autor, desde postulados cercanos a los de White, insiste en la creación de efectos en el relato histórico que construyen en él la presencia del autor y los lectores, esto es, la manera en que el texto historiográfico nos habla de algún modo más de la época en la que fue escrito y de sus mecanismos imaginarios de legitimación en la genealogía, que de aquella de la que pretende dar cuenta: "La historiografía conserva, sin embargo, la particularidad de captar la creación escriturística en su relación con los elementos que recibe, de operar en el sitio donde lo *dado* debe ser transformado en construido; de construir representaciones con material del pasado, de situarse finalmente en la frontera del presente donde es necesario convertir simultáneamente la tradición en un pasado (excluirla), y no perder nada de ella (explotarla con métodos nuevos)" (p. 20). Se ocupará por ello de manera central de las estrategias que escriben en los textos el tipo de autoridad desde la que han sido escritos -"Desde este punto de vista, el nuevo examen de la operatividad historiográfica desemboca, por una parte, en un problema político (los procedimientos propios de un 'hacer historia' nos remiten a una manera de 'hacer la historia')", p. 11-, y la fundación del Otro como objeto de estudio, y su relación con el sujeto del texto historiográfico, su lugar en el trazado de los lugares relativos, que dota a ambos de identidad, a ambos lados del discurso: "Una medicina y una historiografía

coincidir con estas posiciones. Así las cosas, "la verdad -como afirma sintéticamente Núria Girona abordando este mismo aspecto- no es sino la expresión de la voluntad de verdad"⁹.

La forma tiene sentido, entonces. El relato histórico no se agota en la concatenación de hechos que parece reconstruir como resultado de la investigación, sino que el estilo con que se cuenta, lo no dicho, las implicaciones, las relaciones causales que se establecen entre los hechos, los presupuestos que escriben el lugar de enunciación del autor, son parte también del mensaje. Son una parte fundamental, que no puede ser ignorada. Pero entiéndase bien: no queremos decir que lo "ideológico" sea una especie de excrecencia adherida al relato histórico estricto, al referente en tanto que recuperable al otro lado del texto. Lo ideológico¹⁰, por usar el término clásico, está presente en su propia urdimbre, es inextricable en su propio efecto de plausibilidad¹¹. Lo real histórico es un objeto del deseo¹², eternamente ausente, eternamente perseguido, y eternamente

modernas nacen casi simultáneamente de la separación entre un sujeto que se supone sabe leer y un objeto que se supone escrito en una lengua que no se conoce, pero que debe ser descifrada. Estas dos 'heterologías' (discursos sobre el 'otro') se construyen en función de una separación entre el saber que provoca el discurso y el cuerpo mudo que lo supone" (p. 17).

⁹ Girona, Nuria, *Escrituras de la historia. La novela argentina de los años 80*, anejo XVII de la Revista *Cuadernos de Filología*, Departamento de filología española, Facultad de filología, Universitat de València, Valencia, 1995, p. 63.

¹⁰ Es obvio entonces que el concepto de ideología no puede ser tomado entonces en el sentido althusseriano de "falsa conciencia", de "la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones de existencia reales" (Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires, C.E.A.L., 1990, p. 61), que facilita su percepción en términos de error, corregible por tanto, y como productora de una deformación cuantificable. Es por estas connotaciones que arrastra consigo lo ideológico por lo que el propio White prefiere hablar en su tesis del relato histórico como "alegoría", dando cuenta así de esta condición de principio generador, de punto de vista que impregna todo el texto y que le dota de coherencia y sentido ("En la medida en que la narrativa histórica dota a conjuntos de acontecimientos reales del tipo de significados que por lo demás sólo se halla en el mito y la literatura, está justificado considerarla como un producto de *allegoresis*. Por lo tanto, en vez de considerar toda narrativa histórica como un discurso de naturaleza mítica o ideológica, deberíamos considerarla como alegórica, es decir como un discurso que dice una cosa y significa otra", p. 63). Otras definiciones de lo ideológico, como la que propone el mismo White ("Un enfoque semiológico del estudio del texto [...] nos permite considerar a la ideología como un proceso por el que se producen y reproducen diferentes tipos de significado estableciendo una actitud mental hacia el mundo en que se privilegia a ciertos sistemas de signos como formas necesarias, incluso naturales de reconocer un 'significado' en las cosas y se suprime, ignora u oculta otras en el proceso mismo de representar un mundo a la conciencia", p. 201), o la que en el ámbito latinoamericano mantienen Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo ("Las ideologías constituyen conjuntos más o menos coherentes de representaciones, determinadas tanto en su contenido como en su forma por la estructura social, y a través de las cuales los hombres o, mejor, grupos de hombres definen actitudes ante el mundo social, la naturaleza, sus propias condiciones de existencia, etc.", *op. cit.*, p. 68), podrían sin duda insertarse con mayor naturalidad en este contexto de uso.

¹¹ "Lo plausible es una destilación del conflicto entre las contenciones sociales, introyectadas como el 'sistema simbólico' de la cultura a la que pertenecemos, por una parte, y de lo 'imaginario', que actúa bajo los impulsos de la libido y los instintos, por otra", White, H., *op. cit.*, p. 113.

¹² "El discurso histórico [...] hace deseable lo real, convierte lo real en objeto de deseo y lo hace por la imposición, en los acontecimientos que se representan como reales, de la coherencia formal que poseen las historias", White, H., *op. cit.*, p. 35.

substituido por simulacros, que revelan desde cerca las huellas del proceso de su construcción. No pueden pensarse más que como resultado de ese proceso.

Ahora bien, este postulado de una cierta condición ficcional de todo enunciado en tanto que acto lingüístico, no debe entenderse como banalización de lo histórico. En cierto sentido, es más bien todo lo contrario. No debemos subestimar los poderes de la ficción, los efectos "reales" de enunciados ficcionales, precisamente porque es la puesta en ficción lo que hace pensable lo "real", hasta confundirse con él. Es el relato instituido como verdadero, lo que permite deslindar lo ficcional precisamente en relación a él y lo que funda la categoría de lo verosímil.

La realidad imaginaria

Y es que no se trata de una especie de libre flujo de discursos ficcionales que producirían una especie de nebulosa en la que se encontraría perdido el sujeto. O al menos, no es exactamente así en el punto de llegada. Porque no todos los discursos son iguales ni son emitidos desde el mismo lugar. La realidad, es el producto de un consenso, de una imposición, de una pugna, de una hegemonía¹³. La realidad en tanto que objeto de conocimiento depende de un discurso institucional, o más precisamente, como ha venido mostrando Michel Foucault, es un efecto de las relaciones de poder, del poder en tanto que es relacional y en tanto que produce un saber¹⁴. Las distintas disciplinas científicas, y particularmente las ciencias humanas, a un tiempo que producían ellas mismas sus objetos, eran resultado de una voluntad del poder entendida como voluntad de saber¹⁵.

Y fijémonos bien. No es sólo que la consistencia de la realidad es un efecto del discurso y del poder. Foucault llega todavía más lejos. Es el sujeto mismo el que es

¹³ Evidente el término "hegemonía", que estamos utilizando en este capítulo, remite al pensamiento de Antonio Gramsci (*Cultura i literatura*, Edicions 62, Barcelona, 1966, p. 43). La ficción hegemónica sería aquella que contribuye al consentimiento de los estratos sociales inferiores con la estructura social. Puede encontrarse una útil elaboración de este concepto en el fundamental texto de Raymond Williams, *Marxismo y literatura*: "La hegemonía no es solamente el nivel superior articulado de la 'ideología' ni tampoco sus formas de control consideradas habitualmente como 'manipulación' o 'adocctrinamiento'. La hegemonía constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: [...]. Por lo tanto, es un sentido de la realidad para la mayoría de las gentes de la sociedad" (Barcelona, Ediciones península, 1980, p. 131).

¹⁴ De un lado: "El discurs no és simplement allò que tradueix les lluites o els sistemes de dominació, sinó allò pel qual i mitjançant el qual es lluita, el poder, del qual hom tracta d'emparar-se", *op. cit.*, p. 108; i de otro: "El ejercicio del poder crea perpetuamente saber e inversamente el saber conlleva efectos de poder", Foucault, Michel, *Microfísica del poder*, Madrid, Las ediciones de La Piqueta, 1978, p. 99.

¹⁵ "El gran conocimiento empírico que ha recubierto las cosas del mundo y las ha transcrito en la ordenación de un discurso indefinido que comprueba, describe y establece los hechos [...] tiene sin duda su modelo operatorio en la Inquisición [...]. Estas ciencias con las que nuestra 'humanidad' se encanta desde hace más de un siglo tienen su matriz técnica en la minucia reparona y aviesa de las disciplinas y de sus investigaciones. [...] Otro poder, otro saber", Foucault, Michel, *Vigilar y castigar*, México, Siglo XXI, 1994 (22ª ed.), p. 228.

resultado de una acción de poder: "El individuo, con sus características, su identidad, en su hilvanado consigo mismo, es el producto de una relación de poder que se ejerce sobre los cuerpos, las multiplicidades, los movimientos, los deseos, las fuerzas"¹⁶.

El sujeto: sujeto del discurso

La subjetividad, aparece en diversos autores como un espacio atravesado por diversos discursos, por diversos órdenes de sentido, a su vez, heterogéneos¹⁷, que solo se fija, en la medida que se convierte en sujeto del discurso. "Mi discurso directo sigue siendo el discurso indirecto libre que me atraviesa de parte a parte y que viene de otros mundos o de otros planetas", que dicen Deleuze y Guatari, por ejemplo¹⁸. O más concretamente, según Roland Barthes: "¿Acaso no sé que, en el campo del sujeto, no hay referente? El hecho (biográfico, textual) queda abolido en el significante, porque coincide inmediatamente con él"¹⁹. O, lo que al final es lo mismo: "El sujeto [...] representa un significante para otro significante", que es lo que diría a propósito Jacques Lacan y el psicoanálisis²⁰.

¹⁶ *Microfísica...*, p. 120.

¹⁷ Es relativamente fácil, como en el caso del estatuto de la realidad, aportar, por supuesto sin ánimo de exhaustividad, algunas citas procedentes de autores pertenecientes a disciplinas muy diversas (filosofía, teoría política, sociología, crítica literaria), en trabajos teóricos y aplicados, sobre esta concepción del sujeto, que, en última instancia procede del psicoanálisis, y que lo presenta como múltiple y fundamentalmente discursivo: "Toda sociedad, pero también todo individuo, están, pues, atravesados por las dos segmentariedades a la vez: una molar y otra molecular", Deleuze, G. y Guatari, F., *op. cit.*, p. 218; "El sujeto en cuestión no es [...] el momento abstracto de la subjetividad filosófica, es el sujeto efectivo penetrado de parte a parte por el mundo y por los demás. El Yo de la autonomía no es Sí mismo absoluto", Castoriadis, Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad. Vol. 1. Marxismo y teoría revolucionaria*, Barcelona, Tusquets, 1983, p. 181; "En efecto, el mecanismo clave de toda ideología consistiría siempre en constituir a los individuos en *sujetos*, es decir centros imaginarios de iniciativa y libertad, como modo de asegurar su real sujeción al orden social y a las tareas que éste asigna", Altamirano, C. y Sarlo, B., *op. cit.*, p. 62; "Todo individuo empírico es simplemente una versión particularizada de la cultura, es cultura internalizada", Germani, Gino, *Política y sociedad en una época de transición*, Buenos Aires, Paidós, 1974, p. 65; "El proceso de elaboración discursiva [...] será visto aquí como un mecanismo mediante el cual se diseñan sujetos, se distribuyen roles, se establecen lugares de permanencia o de tránsito, se fijan los espacios de negociación o de ruptura", Rivas Rojas, Raquel, *Sujetos, actos y textos de una identidad*, Caracas, Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1997, p. 8-9.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 89.

¹⁹ Barthes, Roland, *Barthes por Barthes*, Caracas, Monte Avila, 1997, p. 70.

²⁰ Lacan, Jacques, *Los cuatro principios fundamentales del psicoanálisis. Seminario XI*, Barcelona, Barral, 1977, p. 163. Y dice más cosas, en las que no nos es posible entrar con más detalle, pero que no dejan de tener interés en el contexto de este trabajo. Como, por ejemplo, que el sujeto siempre está parcialmente ausente ("el sujeto como tal está en la incertidumbre, por la razón de que está dividido por efecto del lenguaje, es lo que les enseño, en tanto que Lacan, siguiendo las huellas de la excavación freudiana. Por efecto de la palabra, el sujeto siempre se realiza más en el Otro, pero ahí ya no persigue más que una mitad de sí mismo. Encontrará su deseo cada vez más dividido, pulverizado, en la circunscrible metonimia de la palabra", p. 193), o que siempre está parcialmente alienado, hasta el punto de que si desaparece la alienación desaparece el sujeto ("La alienación consiste en ese vel, que -si la palabra *condenado* no produce objeciones por su parte, la recojo- condena al sujeto a no aparecer más que

El orden de lo imaginario, y especialmente de lo simbólico son ya, en cierto sentido, ficcionales. Lo real es lo que se substrahe a ambos, y por tanto es lo que no puede ser dicho, el significante último cuyo sentido no existe, y que no remite ya a ningún significante²¹. Es también una ficción el ideal del yo²². El sujeto empieza a ser substraído a lo real ya en el momento en que se integra en el orden imaginario, en que se internaliza como uno. Y, por supuesto, su entrada en el orden de lo simbólico, que supone su conversión en sujeto efectivo, le condena a ser ante todo sujeto lingüístico. La identidad del sujeto puede entenderse entonces como una ficción, puede analizarse -y así lo hace el psicoanálisis- en términos de discurso. La frontera entre el exterior y el interior de la subjetividad se convierte entonces en un nuevo problema, desde el momento en que determinados discursos sociales e históricos (como la ideología, como el poder, como la disciplina, como la interdicción), forman una parte fundamental de su constitución, o, al menos, concurren en él.

Ante esta imagen de un flujo constante de discurso que atraviesa los diversos sujetos, un espacio liso, que prolifera infinitamente y que es, sin embargo, fijado, compartimentado, "estriado", por discursos de poder y la mecánica de las instituciones, podría ser útil recurrir a los conceptos deleuzianos de espacio liso y espacio estriado, de reterritorialización y de agenciamiento²³. Es precisamente en ese contexto de erosión de los fundamentos mismos del lenguaje y del saber donde cabe situarlos, y de lo que vienen a dar cuenta.

en esta división que acabo, me parece, de articular suficientemente al decir que, si aparece por un lado como sentido, producido por el significante, por el otro aparece como *afanisis*", p. 216), etc.

²¹ "Todos sabemos que si el cero aparece en el denominador, el valor de la fracción ya no tiene sentido, pero toma convencionalmente lo que los matemáticos llaman un valor infinito. En cierta manera, éste es uno de los tiempos de la constitución del sujeto. En tanto que el significante primordial es puro sinsentido, se convierte en portador de la infinitización del valor del sujeto, no abierto a todos los sentidos, sino aboliéndolos todos, lo que es diferente", *op. cit.*, p. 256.

²² "¿Qué es un Ideal del Yo? El resultado de la fortificación alienada del yo [...] por donde el sujeto adhiere a las figuras imaginarias desprendidas de la vida del padre y el relato familiar", Masotta, Oscar, *Ensayos lacanianos*, Anagrama, Barcelona, 1976, p. 15.

²³ La metáfora del espacio liso y del espacio estriado es utilizada reiteradamente por Deleuze y Guattari para referirse a esta sobrecodificación de lo real que operan el lenguaje y el poder: "Una de las tareas fundamentales del Estado es la de estriar el espacio sobre el que reina", *Op. cit.*, p. 389; en el mismo sentido, tanto las reterritorializaciones como los agenciamientos aparecen como dos de las operaciones básicas dotadoras de sentidos, si bien hemos de tener presente que la reterritorialización parte de una desterritorialización previa: "La reterritorialización implica, forzosamente, un conjunto de artificios por los que un elemento, a su vez desterritorializado, sirve de nueva territorialidad al otro que también ha perdido la suya", *ib.*, p. 180, por ejemplo, y no lo aportamos en absoluto al azar: "El recuerdo siempre tiene una función de reterritorialización", *ib.*, p. 294. De hecho, esta última frase podría erigirse en una síntesis aceptable de esta Tesis Doctoral. Y en cuanto al agenciamiento, "Llamaremos agenciamiento a todo conjunto de singularidades y de rasgos extraídos del flujo -seleccionados, organizados, estratificados- a fin de converger (consistencia) artificialmente y naturalmente: un agenciamiento, en este sentido, es una verdadera invención", *ib.*, p. 408. Tengamos en cuenta, por último, que la (re)territorialización es un tipo de agenciamiento: "El propio territorio es un lugar de paso. El territorio es el primer agenciamiento, la primera cosa que hace agenciamiento, el agenciamiento es en primer lugar territorial", *ib.*, p. 328.

La tecnología del sujeto

Pero, obviamente, esta Tesis Doctoral no pretende ser una teoría del sujeto. No es posible extenderse entonces demasiado en esta cuestión y el nexo profundo que une a los diversos autores citados en este capítulo. Quedémonos con el panorama general que nos trazan, y regresemos a la definición de nación que nos daba Benedict Anderson, porque es precisamente en este sujeto discursivo, desestructurado, atravesado por flujos sociales, por flujos de discurso, donde cabe situar la comparación brillante que este autor realizaba entre la nación, el parentesco y la religión. Se trata de identificadores fundamentales²⁴ que cierran el sujeto, que le dan un aspecto coherente, que participan activamente de su conformación. "Soy padre", "soy hijo de Dios", "soy argentino", son formas rotundas de dar espesor y anclaje imaginario a la expresión "yo soy". Y lo son, además, al mismo nivel.

Por tanto, los textos que pretenden definir la nacionalidad, clausurar su destino, edificarla sobre una legalidad y sobre unos valores, escribir todas estas cosas como esencia, esto es, como latencia de lo real, no solo se limitan a establecer lo que puede ser considerado en un determinado momento y una determinada sociedad como verdadero. Es algo más sutil y más complejo. En la medida que trabajan identificadores sociales y subjetivos efectivamente operantes, en la medida en que muchas de estas ficciones presentan un valor modalizante y prescriptivo, estos textos literarios pretenden construir un modelo, no sólo de nación, sino también de patriota. Esto es, tienen como misión incidir en la estructura misma de los sujetos. En tanto que discursos emitidos desde un cierto poder, desde una cierta institución, parecen tener, junto a las instituciones educativas y otras, como misión, construirlos a su imagen y semejanza, esto es, controlar, detener el flujo -exterior-interior- de los discursos. Si el sujeto es un efecto de

²⁴ Es más que evidente que por identificación no hay que entender una actividad espúrea por la cuál un sujeto autónomo se aliena en otra cosa que no es él, sino que este tipo de identificación es indispensable simplemente para que el sujeto sea. La concepción psicoanalítica es ciertamente útil en este sentido: "El narcisismo determina el nivel de lo imaginario; es el campo teórico de los objetos ilusorios, fundamentalmente. El narcisismo tiende a reificar la falta, por eso tiene que ver con la determinación de lo imaginario. El narcisismo es el lugar de todas las identificaciones y de todas las alienaciones del sujeto", Masotta, O., *Lecturas de psicoanálisis: Freud, Lacan*, Paidós, Buenos Aires, 1992, p. 135; y más específicamente respecto al tema que nos ocupa: "El ideal del yo tiene que ver con las identificaciones del sujeto en tanto que se apropia de emblemas, los emblemas sociales", *ib.* p. 156. Esta concepción matiza, por ejemplo, las posiciones de White: "Es obvio que cualquier sociedad, para sostener las prácticas que le permiten funcionar en interés de sus grupos dominantes, debe idear estrategias culturales para fomentar la identificación de sus sujetos con el sistema moral y legal que 'autoriza' las prácticas de esa sociedad", *op. cit.*, p. 107. Lo ideológico, lo nacional, lo hemos dicho y ahora lo mostramos, es parte inseparable del sujeto, no hay sujeto si no está. Definirlo es definir sujetos, fijar conductas.

discurso, estos discursos aspiran a producirlos, o, al menos, a condicionar su producción.

2. Los imaginarios sociales

Tomados desde este contexto, dos conceptos teóricos nos van a ser especialmente útiles en nuestro recorrido. Obviamente, el de imaginario social, tal como lo podemos encontrar en los trabajos clásicos de Cornelius Castoriadis¹ y Bronislaw Baczko², pero también el de mito, en la obra de Roland Barthes, especialmente en sus estudios sobre la manera en que estos construyen su transparencia, lo evidente y lo natural.

El imaginario social

Partiendo de una revisión de la ortodoxia crítica marxista, y a partir de las consideraciones sobre la alienación en las sociedades capitalistas ya presente en los textos de Marx³, Castoriadis detectaba la presencia de determinados elementos fundamentales para el desarrollo de la vida social, que no podían explicarse en términos dialécticos o racionales, como la religión o el ritual en general, etc.

"El ideal de la interpretación económico-funcional consiste en que las reglas instituidas deban aparecer, ya sea como funcionales, ya sea como real y lógicamente implicadas por las reglas funcionales. Pero esta implicación real o lógica no viene dada de una vez por todas, y no es automáticamente homogénea a la lógica simbólica del sistema. [...] El caso más impresionante y más significativo es aquel en el que la racionalidad del sistema institucional es, por decirlo así, 'indiferente' en cuanto a su funcionalidad, lo cual no le impide tener consecuencias reales"⁴.

El mismo concepto de racionalidad era considerado en estos términos⁵. De nuevo, este autor no podía dejar de concluir que la ficcionalidad o no de estos elementos

¹ *Op. cit.*

² Baczko, Bronislaw, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999.

³ El concepto de alienación en Marx tiene que ver con la organización económica de los medios de producción, que separa a los individuos de los resultados de su propio trabajo. En *La ideología alemana*, Marx y Engels lo expresan así: "En primer lugar, vemos que las fuerzas productivas aparecen como fuerzas totalmente independientes y separadas de los individuos, como un mundo propio al lado de éstos [...]. Por tanto, de una parte, una totalidad de fuerzas productivas que adoptan, en cierto modo, una forma material y que para los mismos individuos no son ya sus propias fuerzas, sino las de la propiedad privada y, por tanto, sólo son las de los individuos en tanto que individuos privados. [...] A estas fuerzas productivas se enfrenta la mayoría de los individuos, de quienes estas fuerzas se han desgarrado y que, por tanto, despojados de todo contenido real de vida, se han convertido en individuos abstractos", Marx, Karl y Engels, Friedrich, *La ideología alemana*, Barcelona, Grijalbo, 1974, p. 78. Los autores que vamos a abordar a continuación lo que se plantean es la operatividad -la capacidad efectiva de fundar la realidad- que tienen esas existencias "despojadas de todo contenido real de vida".

⁴ *Op. cit.*, pp. 211-213.

⁵ "La pseudo racionalidad moderna es una de las formas históricas de lo imaginario; es arbitraria en sus fines últimos en la medida en que éstos no responden a razón alguna, y es arbitraria cuando se propone a sí misma como fin; apuntar a otra cosa que a una 'racionalización' formal y vacía. En este aspecto de su existencia, el mundo moderno está entregado a un delirio sistemático", *op. cit.*, p. 271.

no resulta decisiva para que sean eficazmente operativos, y desempeñen un papel muy importante en la trabazón interna y estabilidad de estas sociedades. Tres son, en concreto, las funciones que les atribuye. Significativamente, las tres tienen que ver con la definición de comunidades nacionales o sociales o los mecanismos de adscripción individual a ellas.

1. "El ser del grupo y la colectividad". "Para las colectividades históricas de otros tiempos, se comprueba que el nombre no se limitó a denotarlas, sino que al mismo tiempo las connotó -y esta connotación remite a un significado que no es ni puede ser real, ni racional, sino imaginario". 256-257

2. "Cada sociedad define y elabora una imagen del mundo natural, del universo en el que vive, intentando cada vez hacer de ella un conjunto significante, en el cual deben ciertamente encontrar su lugar los objetos y los seres naturales que importan para la vida de la colectividad, pero también esta misma colectividad, y finalmente cierto 'orden del mundo'". 258

3. "Aparición de la división antagónica de la sociedad en clases"⁶.

En el mismo sentido, Baczko, analizaba en su texto el papel de estos elementos imaginarios en los sistemas de dominación.

"Estas representaciones de la realidad social [...] tienen una realidad específica que reside en su misma existencia, en su impacto variable sobre las mentalidades y los comportamientos colectivos [...]. Todo poder se rodea de representaciones, símbolos, emblemas, etc..., que lo legitiman, lo engrandecen [...]. La dominación de este campo de representaciones, así como de los conflictos cuyo punto crucial son éstas, requiere una elaboración de estrategias adaptadas a las modalidades de esos conflictos"⁷.

Sin embargo, Baczko desarrolla una idea sin duda ya presente en Castoriadis⁸ y percibe también el imaginario como un campo de importantísima acción política. El

⁶ *Op. cit.*, pp. 258-262. Por cierto que este autor realiza interesantes reflexiones sobre el surgimiento de las instituciones y su función realizada en el plano de lo imaginario, al independizarse progresivamente de su finalidad: "La institución es una red simbólica, socialmente sancionada, en la que se combinan, en proporción y relación variables, un componente funcional y un componente imaginario. La alienación, es la autonomización y el predominio del momento imaginario en la institución, que implica la autonomización y el predominio de la institución relativamente a la sociedad. Esta autonomización de la institución se expresa y se encarna en la materialidad de la vida social, pero siempre supone también que la sociedad vive sus relaciones con sus instituciones a la manera de lo imaginario, dicho de otra forma, no reconoce en el imaginario de las instituciones su propio producto", *ib.* pp. 227-228. Resulta muy interesante esa observación en un trabajo como éste que, como vamos a tener ocasión de comprobar, tiene en los mecanismos de legitimación imaginaria de la institución literaria uno de sus objetos de estudio.

⁷ *Op. cit.*, p. 8. En otro lugar precisa la manera en que el imaginario condiciona y modaliza el comportamiento social. "Al tratarse de un esquema de interpretaciones pero también de valoración, el dispositivo imaginario provoca la adhesión a un sistema de valores e interviene eficazmente en el proceso de su interiorización por los individuos, moldea las conductas, cautiva las energías y, llegado el caso, conduce a los individuos a una acción común", p. 30.

⁸ "Ni libremente elegido ni impuesto a la sociedad considerada, ni simple instrumento neutro y medio transparente, ni opacidad impenetrable y adversidad irreductible, ni amo de la sociedad ni esclavo dócil de la funcionalidad, ni medio de participación directo o completo en un orden racional, el simbolismo a la vez determina unos aspectos de la vida y de la sociedad (y no solamente aquéllos que se suponía que determinaba) y está lleno de intersticios y de grados de libertad", *op. cit.*, p. 217.

imaginario social se convierte entonces en un espacio de pugna, de lucha por la hegemonía, y de resistencia⁹.

De este modo, Baczko y otros autores, vienen a matizar las tesis de Foucault, dotándolas de un mayor grado de dinamismo. El proceso histórico podría leerse no sólo como la sucesiva ampliación de un mecanismo de poder, que iría impregnando todos los repliegues de la sociedad, sino también como una sucesión de luchas, de interacciones, en que los objetos pueden devenir sujetos, en que la recepción de los textos modalizadores del imaginario no es exactamente pasiva¹⁰.

En los capítulos siguientes vamos a abordar precisamente la función de la literatura en la configuración y modificación de esos imaginarios sociales, más concretamente, como señalamos con anterioridad, esos imaginarios centrales en la sociedad moderna secularizada, que son los nacionales. Si ellos constituyen el espacio de una pugna, también lo será la literatura en tanto que participa de este proceso¹¹, llegándose al final a

⁹ Les otorga, por ejemplo, la "función compensadora", mediante la cual "Lo que no puede ser dicho franca o abiertamente en un discurso político, es reivindicado de una manera oblicua, aunque perfectamente legible por el discurso sobre el pasado", *op. cit.* p. 188. Y en otro lugar, a propósito de la política de la memoria colectiva, postula: "Ejercer libremente el derecho al pasado, por lo tanto, es evidenciar la cuestión nacional, moral y cultural de un combate social. La memoria colectiva se afirma así como liberadora y acusadora", *op. cit.*, p. 192.

¹⁰ En el mismo sentido, aunque desde perspectivas teóricas muy distintas, se podrían citar la propuesta de Carlo Ginzburg, cuando habla de la "dicotomía cultural, pero también circularidad, influencia recíproca [...] entre cultura subalterna y cultura hegemónica", Ginzburg, Carlo, *El queso y los gusanos*, Barcelona, Muchnik editores, 1994, p. 13; a Raymond Williams, al advertir que "Sería un error descuidar la importancia de las obras y de las ideas que, aunque claramente afectadas por los límites y las presiones hegemónicas, constituyen -al menos en parte- rupturas significativas respecto de ellas y, también en parte, pueden ser neutralizadas, reducidas o incorporadas, y en lo que se refiere a sus elementos más activos se manifiestan, no obstante, independientes y originales", *op. cit.*, p. 136; a Néstor García Canclini, que observa que en ciertos estudios "Se omiten entonces en las descripciones procesos ambiguos de interpenetración y mezcla", García Canclini, N., *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1992, p. 194; a Julio Ramos, al estudiar las estrategias discursivas de letrados subalternos, por ejemplo en "Luisa Capetillo o los pliegues de la letra" ("La inestabilidad generada por el simulacro que apropia el lenguaje dominante, como disfraz, sin someterse a la lógica del mismo, es el impulso que activa la escritura en Capetillo y otros escritores marginales, *subalternos*, de su época"), *Paradojas de la letra*, Caracas, Excultura, Universidad Andina Simón Bolívar, 1996, p. 118; o a Núria Girona, quien observa en el espacio del cuerpo, la acción contrapuesta de la "escena punitiva", y la "escena carnavalesca": "La retórica sobre el cuerpo configura un esquema de relaciones en pugna: la hegemonía dominante y las propuestas carnavalescas. Y no sólo cómo se textualiza un cuerpo, que podemos considerar doblemente como categoría y en su dimensión de enunciado; si operamos a la inversa, si fijamos la variación significativa del uso de los tropos que se nutren de él -el cuerpo como nación o el cuerpo social- también podemos registrar la misma tensión", Girona, Nuria, *El lenguaje es una piel*, Valencia, Grup d'Estudis Iberoamericans-Tirant lo Blanch llibres, 1995, pp. 12-13...

¹¹ Resulta útil como metáfora de ese campo se batalla el concepto de "Campo intelectual" de Pierre Bourdieu, definido como "Sistema de relaciones entre posiciones sociales a las que están asociadas posiciones intelectuales o artísticas", especialmente por el hecho de que el propio Bourdieu entiende la lógica propia del campo en términos de lucha: "La lógica que rige el campo cultural es la de la lucha o competencia por la legitimidad cultural", Altamirano, C. y Sarlo, B. *op. cit.*, pp. 14-15.

una versión ortodoxa, hegemónica, susceptible de ser retomada como objeto de develamiento o de una lucha posterior por el sentido¹².

La fundación de lo "natural"

Por otro lado, Roland Barthes, en sus trabajos sobre el mito, describe uno de los principales mecanismos de producción de imaginarios sociales, el mito en tanto que "sistema semiológico segundo. Lo que constituye el signo (es decir el total asociativo de un concepto y de una imagen) en el primer sistema, se vuelve simple significante en el segundo"¹³. En otro lugar, Barthes pasa a describir el funcionamiento así descrito, la manera mediante la cual el concepto asociado al signo que le sirve de significado lo aliena, y le obliga a incorporarlo en calidad de significado propio o natural.

"La elaboración de un segundo sistema semiológico permite al mito escapar al dilema: conminado a develar o a liquidar el concepto, lo que hace es naturalizarlo. Estamos ante el principio del mito: él transforma la historia en naturaleza. [...] Para el lector de mito, [...] todo sucede como si la imagen provocara naturalmente al concepto, como si el significante fundara el significado [...]. Todo sistema semiológico es un sistema de valores; ahora bien, el consumidor del mito toma la significación por un sistema de hechos; el mito es leído como un sistema factual cuando sólo es un sistema semiológico"¹⁴.

Lo "natural", lo sancionado como verdadero, no está exento de significado mítico. Como veremos, los textos que vamos a analizar en esta tesis doctoral pueden ser leídos como segundos sistemas semiológicos en este sentido. El gaucho, lo es. Lo que trataremos de comprobar en los capítulos siguientes es cómo el "concepto", la imagen del origen y el modelo del argentino que pretende representar, no significan lo mismo en todos los textos. Lo que sí permanecerá inmodificable será el gesto de la naturalización, fingir que el concepto pertenecía esencialmente desde siempre al referente, que no se le otorgó en el momento mismo en que se lo construía, en que se le consagraba como puntal del imaginario nacional argentino.

¹² Una aplicación argentina explícita al análisis de determinados textos del siglo XX puede encontrarse en la obra de la crítica Carmen Perilli: "En la estrategia del conquistador la ocupación del imaginario cultural fue tan importante como la ocupación de la geografía", Perilli, Carmen: *Las ratas en la torre de Babel. La novela argentina entre 1982 y 1992*, Buenos Aires, Letra Buena, 1994, p. 23.; así las cosas, su propuesta crítica se vincula al análisis de las huellas escriturarias de esas pugnas por modificar y hegemonizar el imaginario social: "A fines del siglo XX no se trata de documentar al modo del realismo ingenuo sino de convertir la escritura en una *sociología de lo imaginario* que proponga lecturas de las estructuras sociales profundas, revelando las articulaciones simbólicas de nuestro imaginario", *ibidem*, p. 27.

¹³ Barthes, Roland, *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI, 1999, p. 205.

¹⁴ *Op. cit.*, pp. 222-225.

3. Literatura e imaginario social

Literatura y sociedad

Desde que, aunque con perspectivas diferentes, autores como Mijail Bajtin o Antonio Gramsci matizaron los postulados de los formalistas, la crítica literaria ha reflexionado en numerosas ocasiones en torno a la naturaleza del vínculo que une la literatura con la sociedad, precisamente en una época, la modernidad, en que la división capitalista del trabajo condena a lo literario a reclamar una y otra vez su especificidad.

"Si no se puede pensar al individuo fuera de la sociedad y por consiguiente, si no se puede pensar ningún individuo que no esté históricamente determinado, es evidente que todo individuo, también el artista, y toda actividad suya, no puede ser pensada fuera de la sociedad, de una sociedad determinada", sentenciaba Antonio Gramsci¹. Y más detenidamente Bajtin explicaba en qué sentido había que leer en los textos lo social. Para empezar, no rechazaba la importancia del estudio inmanente de la "forma" en el análisis de los textos, ya que, era la distinción misma entre "forma" y "contenido", la que quedaba abolida². Lo que sucedía es que la especificidad de lo literario, de lo cultural, procede precisamente de su condición de intersticio, de lugar situado entre la proliferación de discursos que caracterizan lo social. "El dominio cultural -puede decir entonces- no tiene territorio interior: está situado en las fronteras"³.

¹ Gramsci, Antonio, *Literatura y vida nacional*, Buenos Aires, Lautaro, 1961, p. 43.

² Para Bajtin, el material, en el sentido de "materia prima", es indispensable para la construcción de la obra de arte, pero no forma parte de ella: "Llamamos elemento técnico del arte a todo lo que es totalmente indispensable para la creación de la obra de arte, en su determinación física o lingüística -a él pertenece también la estructura de la obra de arte acabada, tomada como objeto-, pero que no forma parte de manera directa del objeto estético, que no es un componente del conjunto artístico", y es que "El proceso de realización del objeto estético, es decir, de realización de la finalidad artística en su esencia, es el proceso de la transformación consecuente del todo verbal, entendido desde el punto de vista lingüístico y compositivo, en el todo arquitectónico del acontecimiento acabado estéticamente" Bajtin, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 52-54.

El material, por lo tanto, no puede ni debe ser confundido con la forma. Esta es absolutamente inseparable del contenido. Por un lado, define el contenido del siguiente modo: "A esa realidad del conocimiento y de la acción ética, reconocida y valorada, que forma parte del objeto estético, y está sometida en él a una unificación intuitiva determinada, a individualización, concreción, aislamiento y conclusión, es decir, a una elaboración artística multilateral con la ayuda de un material determinado, la llamamos -de completo acuerdo con la terminología tradicional- contenido de la obra de arte (más exactamente, del objeto estético)", *ib.*, p. 37; mientras que "La forma artística es la forma del contenido, pero realizada por completo en base al material y sujeta a él. Por ello la forma debe entenderse y estudiarse en dos direcciones: 1) desde dentro del objeto estético puro, como forma arquitectónica orientada axiológicamente hacia el contenido (acontecimiento posible), y relacionada con éste; 2) desde dentro del conjunto material compositivo de la obra: es el estudio de la técnica de la forma", *ib.*, p. 60.

La conclusión es entonces necesaria: "La relación entre forma y contenido tiene en él índole casi dramática; es manifiesta la participación del autor -el hombre físico, sensible y espiritual- en el objeto; es evidente, no sólo la unidad inseparable entre forma y contenido, sino su inconfundibilidad", *ib.*, p. 75.

³ *Ibidem*, p. 30.

Y es que, si la materia prima de lo literario es el lenguaje, no puede en ningún caso convertirse en un compartimento estanco, aislado del resto de lo social, porque "no consideramos el lenguaje como un sistema de categorías gramaticales abstractas, sino como un lenguaje saturado ideológicamente, como una concepción del mundo, e, incluso, como una opinión concreta que asegura un maximum de comprensión recíproca en todas las esferas de la vida ideológica"⁴. Así las cosas, "un enunciado vivo, aparecido conscientemente en un momento histórico determinado, en un medio social determinado, no puede dejar de tocar miles de hilos dialógicos vivos, tejidos alrededor del objeto de ese enunciado por la conciencia ideológico-social; no puede dejar de participar activamente en el diálogo social"⁵.

Atender a estos elementos, a estos diálogos presentes en el interior de la obra literaria, precisamente en tanto que la peculiaridad de ese interior es estar conscientemente vuelto hacia el exterior, construido gracias al aislamiento y elaboración de los elementos de ese exterior⁶, es una tarea absolutamente legítima y definitoria del quehacer del crítico literario. "Al transcribir, dentro de los límites de lo posible, el aspecto ético del contenido acabado por la forma, el análisis propiamente estético debe de entender la significación de todo el contenido dentro del conjunto del objeto estético"⁷. En caso contrario, según Bajtin, entonces, el trabajo estará incompleto.

Bajtin por lo tanto asume el espesor que la forma había adquirido con el trabajo de los formalistas. El lenguaje nunca más podrá ser percibido como transparente⁸. La obra literaria no vuelve ya a ser leída como un mensaje cifrado de lo social o como un documento. La obra literaria, en tanto que discurso, en tanto que trabajo técnicamente consciente sobre el discurso, es uno de los modos de representación de la sociedad, y puede decirse que la construye en el mismo momento que la representa. La forma misma puede ser leída entonces como social-histórica sin perder nada de su especificidad. Y así será, al menos, para una de las tradiciones críticas coexistentes en el siglo XX⁹.

⁴ *Ib.*, p. 88.

⁵ *Ib.*, p. 94.

⁶ Su definición de novela es paradigmática en este sentido: "La novela es la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje", *ib.*, p. 81.

⁷ *Ib.*, p. 46.

⁸ "También podemos llegar a observar que un sistema de signos es en sí mismo una estructura específica de relaciones sociales: 'internamente', por el hecho de que los signos dependían de -y eran formados en- las relaciones; 'externamente', por el hecho de que el sistema depende de -y está formado en- las instituciones que lo activan (y que por lo tanto son a la vez instituciones culturales, sociales y económicas); integralmente, por el hecho de que un 'sistema de signos', adecuadamente comprendido, es a la vez una tecnología cultural específica y una forma específica de conciencia práctica", Williams, R. *op. cit.*, p. 164.

⁹ En el campo rioplatense, autores como Angel Rama, David Viñas, Adolfo Prieto, Josefina Ludmer, Beatriz Sarlo, Nicolás Rosa o Sonia Mattalia, forman parte de esta tradición.

Necesidad social de las ficciones

Nosotros, en las páginas que siguen, abordaremos el análisis de diversas novelas argentinas -y algún volumen orgánico de relatos-, en tanto que objetos producidos en un contexto social e histórico. Ahora bien, no sólo porque, de algún modo, sea el que sea, "representan" la sociedad de la que han surgido, y desde luego no basándonos en un concepto estrecho de mimesis¹⁰. Cada elemento de estas novelas se desarrolla a partir de su contexto, pero es que estas novelas mismas construyen sus contextos. Ofrecen versiones del pasado nacional, y de la tradición, es decir, pretenden decantar y fijar elementos centrales en los imaginarios sociales. "La 'verdad' del discurso histórico puede o no coincidir con la 'verdad' del discurso de la ficción, sólo que esta 'verdad' consiste en el poder del discurso para manifestar la articulación del registro del imaginario del sujeto"¹¹. Si la literatura se instala en un lugar intermedio entre el flujo de los discursos sociales, si ellos son su materia prima, a ellos volverá, y la imagen que ofrezca no podrá dejar de elaborarlos y modificarlos. La literatura no se limita a reflejar pasivamente lo social, sino que ella misma, desde su especificidad impura, es un discurso social.

En determinados casos -quizá en todos-, los textos presentan un enunciado imperativo implícito. Construyendo una imagen del pasado y de los elementos que supuestamente definen al argentino de acuerdo con unos valores, que, en términos marxistas clásicos, serían los de la clase dominante¹², están proponiendo, consigan imponerla o no, una versión hegemónica, esto es, un modelo de comportamiento¹³, una versión de lo verosímil, una estructura de pensamiento¹⁴, internalizables. La literatura hace lo social, porque en tanto que participa en la elaboración de los imaginarios sociales, tiene efectos percibibles, sus discursos funcionan ofreciendo un modo propio de verdad.

¹⁰ Por ejemplo, una obra clásica de la etnología argentina como *Mentalidades argentinas (1860-1930)*, de A. J. Amuchástegui (Buenos Aires, Eudeba, 1965), está repleta de ejemplos explicativos extraídos de textos literarios. Esto es un buen ejemplo de lo que queremos decir cuando afirmamos que la literatura funda lo verosímil para una determinada sociedad.

¹¹ Rosa, Nicolás, *Artefacto...*, p. 36.

¹² "Cada nueva clase que pasa a ocupar el puesto de la que dominó antes que ella se ve obligada [...] a presentar su propio interés como el interés común de todos los miembros de la sociedad, es decir, expresando esto mismo en términos ideales, a imprimir a sus ideas la forma de lo general, a presentar estas ideas como las únicas racionales y dotadas de vigencia absoluta", Marx, K. y Engels, F., *op. cit.*, p. 52.

¹³ No deja de ser significativo que un semiótico como Umberto Eco explicita este carácter de modelo de comportamiento en su definición misma de lo verdaderamente artístico: "Podemos definir como obra de arte la narración que produce figuras capaces de convertirse en modelos de vida y en emblemas sustitutivos del juicio de nuestras experiencias", Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1999, p. 212.

¹⁴ "Estamos hablando de los elementos característicos de impulso, restricción y tono; elementos específicamente afectivos de la consciencia y las relaciones, y no sentimiento contra pensamiento, sino pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado; una conciencia práctica de tipo presente, dentro de una continuidad viviente e interrelacionada", Williams, R., *op. cit.*, p. 155.

En textos como los estudiados, que manejan un material especialmente sensible para la cohesión de la sociedad, todo ello es especialmente observable. Pero cabe pensar que es observable también en otros sectores de la producción literaria.

Los signos de la literatura

Además, estos relatos no sólo ofrecen una versión de la tradición nacional, sino que también participan en la construcción de otro elemento imaginario, el lugar y la definición de la literatura y del escritor, de la legitimidad del campo de lo estético. Y es que, como dice Roland Barthes, "es posible formular una historia del lenguaje literario que no sea ni la historia de la lengua, ni la de los estilos, sino solamente la historia de los Signos de la Literatura, y se puede descontar que esta historia formal manifieste a su modo, que no es el menos claro, su unión con la historia profunda"¹⁵. Obviamente, aunque no sólo, los Signos de la Literatura tendrán que ver en estos textos con una determinada manera de decir lo nacional.

En nuestro análisis, entonces, nos interesarán cuáles son los signos que un texto incluye y que permiten definirlo como literario, esto es, la definición implícita de los límites de lo estético que cada texto contiene. El valor, nos interesará como elemento que le es otorgado a cada obra por el texto contiguo que es el trabajo del crítico¹⁶. No significa esto que no nos interesen los elementos estéticos del texto en cuanto tales. Volviendo a la definición de Anderson que nos sirvió de punto de partida, de ellos depende el estilo de la ficción, y forman por tanto una parte fundamental de ella.

La ficción de la autoría

En cuanto a la figura del autor, como señala Foucault es "qui dóna a l'inquietant llenguatge de la ficció les seves unitats, els seus nusos de coherència i la seva inserció en la realitat"¹⁷, o como afirma el mismo Bajtin, "el autor [...] no puede ser encontrado en

¹⁵ Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1973, p. 12.

¹⁶ La canonización o la exclusión de una obra se fundamentaba principalmente en su "valor literario intrínseco" que el crítico le atribuía. La crítica literaria se presentaba a sí misma construyendo la tradición selectiva en virtud únicamente de criterios estéticos. La crítica "consistía en una discriminación de las obras auténticamente 'grandes' o 'principales', con la consecuente categorización de obras 'menores' y una exclusión efectiva de las obras 'malas' o 'insignificantes', a la vez que una comunicación y una realización prácticas de los 'principales' valores", Williams, R., *op. cit.*, p. 66. Los valores estéticos forman parte entonces del imaginario cultural, y por tanto social. La emisión de juicios de valor por parte del crítico sólo puede hacerse, al menos tal y como entendemos la crítica, desde la consciencia de este hecho. No puede ser ya, en ningún caso, un acto inocente, ni tampoco presentarse como tal. Todo juicio estético es un juicio político.

¹⁷ Foucault. M. *L'ordre...*, *op. cit.*, p. 118.

ninguno de los planos del lenguaje: se encuentra en el centro organizador de la intersección de los planos; y esos diferentes planos se encuentran a distancia del centro del autor"¹⁸. El autor es, antes que todo, un principio organizador, legible en el texto, la ficción del sujeto que dice la obra. En esas ficciones, podremos, por ejemplo, rastrear los rasgos que otorgan legitimidad a su palabra, que lo convierten -o tienden a convertirlo- en sujeto autoritario. En el caso de la imagen que nos ofrecen la mayoría de los textos estudiados será, aunque con matices diferentes en cada caso, la de una especie de nuevo sacerdote especialista en esencias patrias. Sacerdote-especialista, es, sin duda, un buen par de conceptos para trazar la definición que de sí mismo se otorga el artista moderno¹⁹.

Pero hemos de tener en cuenta también que la imagen del autor no sólo se elabora a partir de los elementos presentes en sus obras literarias, sino en toda una serie de textos que rodean a la obra y que pueden llegar a constituir una suerte de ficción extradiegética²⁰ que condiciona su lectura y su significación social. Junto a la acción imaginaria de la literatura, se presenta la no menos importante, aunque vicaria, de la crítica literaria. Si la literatura propone versiones hegemónicas o alternativas de lo nacional o de lo verosímil, la crítica hará lo mismo con la imagen del autor (biografías)²¹, con el sentido de los textos (exégesis), y con la tradición en tanto que selección de textos²² (historia de la literatura)

¹⁸ *Op. cit.*, p. 419.

¹⁹ Como ha observado Rafael Gutiérrez Girardot, el proceso de la "muerte de Dios", de la "secularización", que sitúa a finales del siglo XIX, como una de las consecuencias -de los síntomas- de la nueva fase de la modernidad, provocó el transvase de muchos elementos del léxico religioso a la esfera recientemente autonomizada del arte: "La forma de la poesía mística fue invertida al ser utilizada para expresar algo profano: la incertidumbre del poeta", Gutiérrez Girardot, Rafael, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983, pp. 85. Vid el capítulo completo dedicado a este tema, "Secularización, vida urbana, sustitutos de religión", en las pp. 73-157. En los capítulos 4 y 6 de esta tesis doctoral, los dedicados a Leopoldo Lugones y Alberto Gerchunoff, encontraremos ejemplos expresivos de este sacerdocio del escritor modernista. Por lo que respecta a la especialización del artista, vid. infra, apartado 5 de este mismo capítulo.

²⁰ Es decir, constituyen una especie de relato primero, no menos ficcional, en el que se produciría la enunciación de la obra. Para el concepto de "nivel extradiegético", vid. Genette, Gerard, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, p. 284.

²¹ Dos citas de Michel Foucault ilustran perfectamente el proceso de construcción del autor como personaje, propio de la modernidad, y paralelo a la autonomización de la literatura: "Podríem esguardar [...] la manera com la crítica i la història literàries als segles XVIII i XIX van constituir el personatge de l'autor i la figura de l'obra en utilitzar, modificar i desplaçar els procediments de l'exègesi religiosa, de la crítica bíblica, de l'hagiografia, de les 'vides' històriques o llegendàries, de l'autobiografia i de les memòries", *L'ordre...*, *op. cit.*, p. 138. En otro lugar se refiere al género preferido de la biografía literaria, y su función, formando parte de la tradición: "Cuando la Europa cristiana se puso a dar un nombre a sus artistas, les prestó a su existencia la forma anónima del héroe: como si el nombre debiera desempeñar el pálido papel de memoria cronológica en el ciclo de las perfectas vueltas a comenzar", Foucault, Michel, *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 110.

²² En este punto resulta muy útil mencionar el concepto de tradición selectiva, tal como es elaborado por Raymond Williams: "En la práctica la tradición es la expresión más evidente de las presiones y límites dominantes y hegemónicos. Siempre es algo más que un segmento histórico inerte; es en realidad el medio de incorporación práctico más poderoso. Lo que debemos comprender no es precisamente 'una tradición', sino una tradición selectiva: una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado", *op. cit.*, p. 137.

y sancionará las obras canónicas fuente de la versión ortodoxa -hegemónica- de lo nacional. En resumen, como señala Oscar Blanco, la crítica elaborará ese elemento indispensable de los imaginarios nacionales que es la literatura nacional²³. En nuestro acercamiento, no podremos dejar de tener en cuenta estos textos que rodean a las obras y que se convierten en muchos casos en claves canónicas de lectura, en sanciones de autoridad.

La realidad de los fantasmas

En conclusión, y como señala Jacques Derrida, el intelectual contemporáneo, ante la erosión de la "realidad" y de lo verdadero, "debería aprender a vivir aprendiendo no ya a darle conversación al fantasma sino a conversar con él, con ella, a darle o a devolverle la palabra, aunque sea en sí, en el otro, al otro en sí: los espectros siempre están *ahí*, aunque no existan, aunque ya no estén, aunque todavía no estén"²⁴. Especialmente atañe esta labor al crítico literario, perito en ficciones, tal y como lo hemos entendido en estas páginas, que se refieren a ficciones producidas en un lugar concreto, Argentina, y en una época concreta, los agitados y decisivos años que transcurren entre 1880 y 1930. Vamos a contar una historia de fantasmas, una historia de ficciones, vamos a intentar hacerlos hablar, pero sabiendo que ni el argumento ni sus palabras tienen como objeto central dilucidar su existencia, detalle éste insignificante, sino analizar su poder.

²³ "Una historia de la literatura nacional es un dispositivo, un mecanismo discursivo, parte de un aparato discursivo mayor que está en la base de conformación de toda nación moderna. [...] Esto implica una operación política: otorgar una identidad colectiva que opera en el horizonte del imaginario social a través de un sistema simbólico, establecer un orden jerárquico y darse y donarse una tradición que establezca uno de los cánones posibles", Blanco, Oscar, "La constitución de la historia literaria argentina", en Rosa, Nicolás (ed.), *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos, 1999, p. 26.

²⁴ Derrida, Jacques, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo, y la nueva Internacional*, Madrid, Trotta, 1995, p. 196.

4. Argentina: 1880-1930. El sueño de la modernización: una narración con final truncado.

¿Cómo puede entonces, después de los apartados anteriores, contarse una historia? ¿Olvidando lo dicho, pasando página y comenzando a desgranar hechos como si realmente creyésemos que estamos dando cuenta de ellos, recuperándolos en su integridad? "Es agradable hablar como todo el mundo y decir el sol sale, cuando todos sabemos que es una manera de hablar", dicen Deleuze y Guattari al inicio de un texto en que someten el lenguaje del pensamiento occidental al trazado de su límite y a la parodia de sus categorías¹. Hablar como todo el mundo, y saber que es una manera de hablar. Sólo con eso, de repente, el lenguaje deja leer en cada momento su textura; percibimos la historia que nos cuenta, y el acto mismo de su puesta en escena.

En cualquier caso, si hay una historia, ella es un relato de ficción². No es poca cosa escribirlo en su arranque y declarar sus fuentes. De entre todas las historias posibles de la Argentina, escogimos fundamentalmente tres: los trabajos de José Luis Romero³, David Rock⁴ y Luis Alberto Romero⁵ han proporcionado el bastidor sobre el que construir este relato. Ricardo Rodríguez Molas, por su parte nos ha contado una historia de leyes, de gauchos y de certificados de propiedad⁶. No se ha podido evitar proponer un argumento y un cierre al sentido: son las reglas del género⁷. Es tan sólo una opción y fue la nuestra. Toda objetividad posible proviene de mostrar el gesto de la construcción, de hacer explícito el punto de vista. Ésta es una ficción posible para explicar los años en que nació la Argentina moderna, y es además, la que consideramos, cuando menos, preferible. Ella actuará como ficción extradiegética que enmarca nuestra historia de las ficciones. Es el espacio narrativo en que se producirá la enunciación de los otros textos. Como tal, y no es poco, nos será muy útil en nuestro recorrido.

Por supuesto, todo recorte cronológico es arbitrario. Sin embargo, estas dos fechas, 1880, 1930, y el medio siglo que transcurre entre ellas, han tenido una gran

¹ *Op. cit.*, p. 9.

² "¿Hay una historia? Si hay una historia comienza hace tres años", así se inicia la novela de Ricardo Piglia, *Respiración artificial* (Buenos Aires, Pomaire, 1980, p. 13). Cualquier relato de cualquier historia se inicia con un corte. El nuestro no es ninguna excepción.

³ Romero, José Luis, *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Biblioteca Actual, 1987.

⁴ Rock, David, *Argentina 1516-1987. Desde la colonización española a Raúl Alfonsín*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

⁵ Romero, L. A., *Breve historia contemporánea de Argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1994.

⁶ Rodríguez Molas, Ricardo E., *Historia social del gaucho*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

⁷ White, H., *op. cit.*, pp. 35-39.

fortuna en los relatos historiográficos de Argentina. Enmarcan un proceso de modernización acelerada de todas las estructuras económicas, sociales y culturales del país, punteado con crisis episódicas y crecientes. Son los años de vigencia ininterrumpida de la democracia, aunque esta afirmación, como veremos, admite matizaciones. Son unos años, en fin, al término de los cuales la Argentina, y fundamentalmente su litoral, se parece muy poco a lo que fue en su inicio. Dos hechos históricos, la Federalización de Buenos Aires (1880) y el golpe de estado militar del General Uriburu (1930) son los que nos permiten dar apariencia de necesidad al corte.

El mundo del 80

En efecto. En 1880, se suele considerar finalizado el proceso de institución del estado argentino moderno, y la conclusión de los enfrentamientos armados por su definición que habían comenzado al día siguiente mismo de la independencia. Y termina, además, con un aparente consenso.

Este proceso, se suele considerar iniciado diez años antes, en 1870, con el final de la Guerra del Paraguay, que supone el trazado definitivo de las fronteras con los países vecinos, y había proseguido con la campaña del desierto de 1879, emprendida por el General Roca contra los indios, que supone la eliminación de la línea de frontera que había ocupado transversalmente el territorio argentino y la historia del siglo XIX⁸. Esta última expresión no deja de ser un eufemismo que vela el genocidio de la población indígena de la pampa, declarada irreductible a la civilización por los próceres argentinos⁹.

El último paso era la federalización de la ciudad de Buenos Aires, y el traslado de la capitalidad provincial a La Plata. Las guerras entre las oligarquías urbanas (los unitarios) y las rurales (los federales) que habían ocupado la totalidad del siglo, tenían así una inesperada conclusión. Dieciocho años después de la victoria unitaria de Mitre en Pavón (1862), y nueve después del aplastamiento de la última rebelión federal, la de

⁸ Así lo considera, por ejemplo, Luis Alberto Romero, *op. cit.*, p. 18.

⁹ Así lo sentenció Sarmiento en el *Facundo*: "Las razas americanas viven en la ociosidad y se muestran incapaces, aún por medio de la compulsión, para dedicarse a un trabajo duro y seguido" (cito por la edición de Roberto Yahni, Madrid, Cátedra, 1990, p. 64); pero igualmente irreductibles aparecen en *La cautiva*, de Esteban Echeverría ("El festín", en Echeverría, Esteban, *Obras escogidas*, ed. de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, Caracas, Ayacucho, 1991, pp. 67-73) o en *La Vuelta de Martín Fierro*, de José Hernández ("Es tenaz en su barbarie / no esperen verlo cambiar: / el deseo de mejorar / en su rudeza no cabe: / el bárbaro sólo sabe / emborracharse y peliar", ed. de Luis Sáinz de Medrano, Madrid, Catedra, 1991 p. 217). Como veremos, el indio no cambiará de papel ni siquiera cuando se opere la mitificación del imaginario gauchesco. No dejará de ser el adversario, o simplemente, a través de sus incursiones, sus "malones", una manifestación más de la naturaleza hostil, al mismo nivel que la sequía, las fieras, o las quemazones. Un caso particular lo constituiría, según Julio Ramos, *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio V. Mansilla: "*Una excursión* [...] es el viaje de la apropiación de la barbarie, de las tierras ranquelinas y de los indios en tanto cuerpos de capacidad productiva", *op. cit.*, p. 84.

López Jordán en 1871, aparentemente, nos encontramos con los provincianos en el poder (el sanjuanino Sarmiento, los tucumanos Avellaneda y Roca) y con la fórmula administrativa defendida por los derrotados, la República Federal. Así lo entendieron los herederos ortodoxos de aquella victoria, con el viejo general Mitre a la cabeza, y un levantamiento armado, el de Tejedor (1878), había tratado de impedirlo. Para desgracia de uno de nuestros personajes protagonistas, Eduardo Gutiérrez, fue totalmente inútil.

Sin embargo, esta aparente derrota de Buenos Aires, venía a ser todo lo contrario. Como han observado, entre otros, Luis Alberto Romero y Noé Jitrik¹⁰, suponía el acuerdo entre las oligarquías del interior y las capitalinas, que pasaban a constituir un grupo sólido, estable y con intereses comunes. La fusión de los dos partidos oligárquicos, el nacionalista y el autonomista, y la fundación del P.A.N. (Partido Autonomista Nacional), era su gráfica plasmación política. La participación de políticos del interior, representantes de incipientes burguesías, en el gobierno estatal y en la vida porteña, supuso, de hecho, el refuerzo de la ciudad de Buenos Aires, postulada ahora en su calidad de Capital Federal como patrimonio común de todos los argentinos, convertida definitivamente en cabeza administrativa, política y económica del país.

1880 lejos de representar, como temía Gutiérrez, "la muerte de Buenos Aires"¹¹, es más bien el arranque de su modernización acelerada. Inmediatamente, por ejemplo, se inician sus reformas urbanas, siguiendo, por supuesto, el modelo del París de la Restauración. La imagen del intendente Alvear dirigiendo bastón en mano la demolición de la Recova en la Plaza de Mayo, mientras dirigía arengas a los obreros, es una imagen suficientemente gráfica¹². En pocos años se trazan avenidas y diagonales que las unen, y se inaugura el primer metro de Latinoamérica. George Clemenceau, pudo decir, con ocasión de su visita durante los fastos del Centenario de la Revolución de Mayo en 1910,

¹⁰ "El poder, que se había consolidado en torno de los grupos dominantes del próspero litoral -incluyendo la muy dinámica Córdoba- encontró distintas formas de hacer participar de la prosperidad a las élites del Interior, y particularmente a las más pobres, y asegurar así su respaldo a un orden político al que, además, ya no podían enfrentar", Romero, L. A., *op. cit.*, p. 19. "Como el país ha entrado en otra órbita, sus grupos productivos [...] tienden a integrarse entre sí dentro de perspectivas proburguesas y procapitalistas, rechazan la resurrección del aislamiento, aceptan la para ellos desventajosa conducción porteña y niegan apoyo real a los caudillos"; "Los provincianos no podían haber dejado de ver el paradójico resultado de su acto agresivo contra la provincia de Buenos Aires [la federalización de su capital]: si lo acometieron fue para dar curso a una nueva forma de entender la política nacional que necesitaba de la gran ciudad y además porque apetecían integrarse, introducirse en el sistema de valores de Buenos Aires, aristocracia y pasado, dinero y dignidad", Jitrik, Noé, *El mundo del ochenta*, Buenos Aires, C.E.A.L., 1982, pp. 25 y 31.

¹¹ Ése es el título del folletín, publicado en 1882, en que narraba el fallido levantamiento de Tejedor y la federalización de Buenos Aires. Por cierto que su subtítulo era *Epopéya de 1880*.

¹² Y no sólo eso, se cuenta también que "como la Compañía de Teléfonos demoraba la reinstalación de líneas, cortó personalmente los cables sujetos a las paredes de la Recova", Braun, Clara, y Julio Cacciatore "El imaginario interior: el intendente Alvear y sus herederos. Metamorfosis y modernidad urbana", en Vázquez-Rial, Horacio, *Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*, Madrid, Alianza editorial, 1996, p. 38. Por cierto que este ensayo es un lugar excelente para conocer la magnitud de la transformación que la ciudad conoció en estos años (*ib.*, pp. 31-71).

que Buenos Aires era "una gran ciudad de Europa"¹³. En esa fecha, era una ciudad moderna. Los porteños podían decir con razón que casi no reconocían ya el lugar en que había transcurrido su juventud¹⁴.

La clave de ese esplendor material es una época de bonanza económica y estabilidad política dirigida por una clase homogénea y cerrada, cosmopolita y positivista, con tendencia a adoptar actitudes aristocráticas, magistralmente descrita por Noé Jitrik¹⁵. Es la llamada "Generación del 80", descendiente en su mayor parte de la vieja burguesía unitaria, y de los terratenientes del interior de la provincia. Ahora iban a combinar el velamiento del origen de su riqueza, como las aristocracias europeas, un elitismo militante, que entre otras cosas se traduce en la inversión de los excedentes en gastos suntuarios, con una fe ciega en el progreso, un europeísmo y positivismo declarados y una activa práctica de la especulación, al ritmo de las grandes inversiones públicas¹⁶.

La estabilidad política, por su parte, iba a estar garantizada por el llamado régimen del "unicato", que, de una parte, entregaba la totalidad del congreso a la lista más votada, y que, por otra, garantizaba la identidad de esa lista a través de una compleja red clientelar que comenzaba en el Presidente de la República, continuaba en los caudillos provinciales, y finalizaba en cada grupo hegemónico local¹⁷. Este régimen, no conocería su primera crisis hasta 1890, y se mantendría en vigor todavía durante veintiséis años más, como veremos.

Con esta sólida base de poder, el grupo hegemónico iba a consagrarse a una completa transformación del país, de la que obviamente, iba a sacar abundantes beneficios económicos. Argentina es incorporada definitivamente al mercado capitalista mundial, y lo hace dentro del área de influencia inglesa, con mucho el principal inversor externo, favorecido además por la política librecambista a ultranza de los gobiernos liberales, combinada con disposiciones especiales¹⁸. Sólo bien entrado el siglo XX, encontraremos el inicio de la presión norteamericana por extender su influencia al mercado austral, hasta llegar a ser el origen de la mayor parte de las importaciones argentinas hacia 1927.

¹³ *Ibidem*, p. 38.

¹⁴ Este sentimiento podemos encontrarlo ya en obras como *Buenos Aires desde setenta años atrás*, de José Antonio Wilde, *Juvenilia*, de Miguel Cané, o *La gran aldea*, de Lucio Vicente López.

¹⁵ *Op. cit.*, pp. 54-89.

¹⁶ Vid. Jitrik, N., *op. cit.* También, más adelante, en esta misma Tesis Doctoral, el capítulo dedicado a Eugenio Cambaceres.

¹⁷ Romero, L. A., *op. cit.*, pp. 18-19.

¹⁸ "En la Argentina, entre 1880 y 1913 el capital británico creció casi 20 veces. A los rubros tradicionales -comercio, bancos, préstamos al Estado- se agregaron los préstamos hipotecarios sobre las tierras, las inversiones en empresas públicas de servicios, como tranvías o aguas corrientes, y sobre todo los ferrocarriles. Éstos resultaron extraordinariamente rendidores: en condiciones ciertamente privilegiadas, las empresas británicas se aseguraron una ganancia que garantizaba el Estado, quien también otorgaba exenciones impositivas y tierras a los costados de las vías por tenderse", Romero, L. A., *op. cit.*, p. 20.

Sea como fuere, esta relación supuso la entrada en el país de una gran cantidad de capital inglés invertido en infraestructuras. La extensa red de ferrocarril, se traza en estos años (Argentina pasa de tener 2.500 Km de vías en 1880 a 40.000 en 1916¹⁹). También, la ya citada construcción del metro de Buenos Aires. El estado argentino se consagra, a su vez, a una política de inversión desorbitada y de descapitalización en beneficio de determinados grupos privados, especialmente durante la época del gobierno de Juárez Celman, que va a conducir finalmente a la primera crisis del sistema, la ya mencionada de 1890, que lleva al país al borde de la suspensión de pagos de la deuda externa²⁰.

El campo argentino, el escenario a cuya mitificación vamos a asistir detalladamente, sufre también las consecuencias de la modernización. Se trazan las fronteras de las estancias a través de grandes alambrados, se trata de racionalizar al máximo la ganadería, la fuente tradicional de riqueza, mejorando las razas y orientando la producción hacia la exportación de cueros y carne, y, por primera vez, se consagra una parte de las tierras, cedidas en arriendo, a la agricultura²¹. Sin embargo, como señala Ricardo Rodríguez Molas, la modernización no implicó una reforma en el régimen de propiedad. Como había sucedido con la colonización de nuevo suelo tras la Campaña del Desierto, el régimen de inmenso latifundio salió indemne, si no reforzado²². Como vamos a ver a continuación, ello traería consecuencias importantes.

¹⁹ Romero, L. A., *op. cit.*, p. 21.

²⁰ Dos versiones complementarias de los motivos de la crisis: "La política inversora estuvo presidida por la certidumbre de que el país produciría alguna vez riquezas suficientes como para reembolsar cualquier inversión productiva, sin calcular su monto. Esa confianza ilimitada en el porvenir económico del país -y en la perduración de la demanda de sus materias primas- movió a acelerar las inversiones para provocar el progreso técnico del país con un ritmo que no podía ser el de las rentas que las inversiones produjeran. Casi podría decirse que el país marchó adrede hacia el desequilibrio de la balanza de comercio, en el afán de no moderar el ritmo de su engrandecimiento y modernización", Romero, J. L., *op. cit.*, p. 50; "Poco a poco [...] el estado va siendo corroído [...]. Los servicios públicos, por ejemplo, son otorgados en parte por concesiones a particulares, caso típico los ferrocarriles; los usufructuarios son por lo general amigos del gobierno, pero la parte que el gobierno se reserva [...] debilita al sistema y comienza una tendencia a desprenderse que llega a su punto más alto durante el gobierno de Juárez Celman, que hace de la entrega a los particulares una verdadera teoría", Jitrik, N., *op. cit.*, pp. 58-59.

²¹ Estos son los elementos que según el trabajo de Rodríguez Molas se incorporan al campo argentino en esta época: "Construcción de las líneas ferroviarias", "Nuevas técnicas ganaderas", "Nucleamientos urbanos", "Líneas de diligencias", "Incremento de la población extranjera", "Migraciones de poblaciones del Interior", "Aparición de oficios desconocidos", "Cercado de los campos", "Almacenes de ramos generales", "Nuevo sistema judicial", "Ferias ganaderas", "Transporte por medio del ferrocarril", *op. cit.*, p. 265

²² Así, según nos informa Rodríguez Molas, en las décadas de los 80 y los 90, el proceso de concentración de la propiedad agraria distaba mucho de haber concluido: "En un proceso que en líneas generales sigue la tendencia de la desmedida acumulación, los terratenientes ganaderos enriquecidos con el incremento de sus rodeos, adquieren los campos que eran hasta entonces propiedad de pequeños productores. [...] Es más, la propiedad no se había subdividido, predominando en la estructura general una ganadería extensiva", *op. cit.*, pp. 285-286. Noé Jitrik, por su parte, nos informa de que "según NcGann existían dos clases de propiedades, las grandes, de 6.000 a 8.000 hectáreas, y las enormes, de más de 80.000 hectáreas", *op. cit.*, p. 40.

En este período, también se inicia la industrialización del país, aunque parcial e incompleta, que iba a sellar su condición de dependiente en el mercado mundial. Las políticas gubernamentales, de hecho, apoyaban fundamentalmente la consolidación de una economía agroexportadora (centrada en la carne, el cuero y los cereales), por lo cual, la única industria realmente potente fue la que preparaba mínimamente las materias primas para su exportación. Los saladeros inician su decadencia, y su lugar es ocupado por las conserveras, y sobre todo por los frigoríficos, con importante capital norteamericano, y que, andando el tiempo, iban a tener una gran capacidad de desestabilización para defender sus intereses²³.

Además, tan sólo una industria de bienes de consumo de calidad media y baja para el mercado interior popular, iba a poder subsistir con cierto éxito²⁴. El inicio de la Primera Guerra Mundial (1914), marcaría el techo de rentabilidad de este sistema²⁵. Su desarrollo y su final (1918), mostrarían su endeblez y su total dependencia de los mercados exteriores. En 1914, se produce una primera crisis, consecuencia de la caída del mercado europeo, de la imposibilidad de recibir determinadas materias primas y maquinaria, imprescindibles, por ejemplo, para la incipiente industria metalúrgica, y, por supuesto, de la rápida retirada de los capitales ingleses. Ello viene seguido de un repunte, al especializarse la exportación en la carne enlatada, de menor calidad que la congelada, pero idónea para su consumo en los frentes. El final de la guerra y la nueva modificación del mercado traerá el desplome de esta estructura, y el stock sin salida posible se acumulará en el puerto de Buenos Aires²⁶.

El impacto de la inmigración

Pero sin duda, el hecho que más iba a contribuir a modificar la fisonomía de la Argentina, fue la inmigración. En 1869, fecha del primer censo, la Argentina era prácticamente un país deshabitado, con su 1.737.076 habitantes repartidos en 2.776.889 Km², lo que nos ofrece una densidad de 0,2 habitantes por Km²²⁷. Uno de los lemas que condensaron la receta desarrollista de la generación de 1837 había sido "civilizar es

²³ En 1923, por ejemplo, serán capaces de boicotear unas medidas gubernamentales que pretendían garantizar un precio mínimo para las reses destinadas a estas empresas. "Los industriales respondieron imponiendo una suspensión de todas las compras de ganado que rápidamente sumió a los ganaderos en la confusión y la división. El gobierno pronto dejó de lado todo el plan y no intentó intervenir nuevamente", Rock, David, *op. cit.*, p. 265.

²⁴ Rock, David, *op. cit.*, pp. 240-241.

²⁵ Un dato elocuente, mencionado por David Rock, es que en 1914, "La renta per cápita era igual a la de Alemania y los Países Bajos, y era superior a la de España, Italia, Suecia y Suiza", *op. cit.*, p. 228.

²⁶ Rock, David, *op. cit.*, pp. 251-253.

²⁷ Vázquez Rial, H., *op. cit.*, p. 23.

poblar", y eso es exactamente lo que se propusieron los gobiernos a partir también de 1880²⁸. Impulsaron, así, como lo muestran los datos estadísticos, la política de fomento de la inmigración europea ya iniciada en la década anterior²⁹. Entre 1881 y 1930, se calcula que 3.225.000 inmigrantes desembarcaron en el puerto de Buenos Aires, aunque de ellos aproximadamente 1.778.000, regresaron a sus países de origen o volvieron a probar fortuna en otro lugar³⁰. En total, ello nos da un balance positivo de 1.447.000 inmigrantes en cincuenta años.

En cualquier caso, el impacto demográfico fue tremendo, como lo demuestran los censos de la República y de la ciudad de Buenos Aires. El país pasó de 1.737.076 habitantes en 1869, a 3.900.000 en 1895, y a 7.800.000 en 1914. En el caso de la Capital Federal, la evolución era especialmente acusada: de 180.000 a 1.500.000 habitantes en las mismas fechas. Como señala David Rock, "en 1914 alrededor de un tercio de la población del país había nacido en el extranjero, y el 80 por cien de la población comprendía a los inmigrantes y a los descendientes de inmigrantes desde 1850"³¹.

En cuanto a su origen, la aplastante mayoría provenía de Italia y de España, más precisamente, de las zonas rurales más pobres de estos países³². Tras ellos, aunque a mucha distancia, rusos, polacos, alemanes centroeuropeos de origen judío, que huían de los cada vez más frecuentes pogroms. Definitivamente, los datos le dan la razón a Gino Germani cuando dice que al término del proceso el pueblo argentino era definitivamente otro, un nuevo producto del sincretismo cultural³³. La Argentina, según el lema cosmólita y utópico del 80, se había convertido en un "crisol de razas"³⁴.

²⁸ "La oligarquía organizadora no confía demasiado en el gaucho adaptado: no en vano reposa ideológicamente en las tesis sarmientinas; confía más en el inmigrante, que va a cumplir con muchos objetivos a la vez; se supone que el inmigrante conoce labores agrarias, se supone que lleva consigo, en su sola persona, los gérmenes de la civilización europea, se supone que es étnicamente más valioso", Jitrik, N, *op. cit.*, p. 44.

²⁹ Así pasamos de un saldo inmigratorio de 85.000 personas en la década 1871-1880, a los 638.000 de 1881-1890, que llegarían hasta 1.120.000 en 1901-1910. El concepto de saldo, en realidad es una variable muy compleja "que es imposible medir con exactitud, pues las cifras no registran entradas y salidas definitivas de inmigrantes de ultramar, sino de pasajeros de 2ª y 3ª clases, lo que es muy distinto", Germani, G., *op. cit.*, pp. 244-245. Con todo, los datos son suficientemente significativos.

³⁰ Germani, G. *op. cit.*, p. 246. Este dato se ofrece con la misma salvedad que el anterior. Hay que tener en cuenta que durante el período de la recesión (1914-1920), salieron del país más extranjeros que llegaron. En concreto, por cada 100 extranjeros que llegaron a la Argentina, 151 se marcharon, *ibidem*.

³¹ *Op. cit.*, p. 221.

³² El 43,6% de los llegados entre 1880 y 1930 eran italianos, mientras que el 35,6% españoles. Todas las restantes procedencias sumadas, por lo tanto, solo totalizan el 20,8%. Germani, G., *op. cit.*, p. 247.

³³ *Op. cit.*, p. 274-275.

³⁴ Este lema, herencia de la vieja utopía del 37, será rastreable todavía hasta la generación del Centenario, que en esto, como en otras muchas cosas, marcará un punto de inflexión. Así, lo destaca José Luis Romero al reseñar las posiciones de Carlos Octavio Bunge. Este autor "creía que esta absorción, que estaba seguro que había de producirse, sería beneficiosa para el país, 'pues ese elemento inmigratorio -escribía- una vez nacionalizado y acriollado, acomodándose a los sentimientos e ideas del litoral, los

Sin embargo, como hemos visto, una parte de los inmigrantes que llegaban al país volvían a marcharse. El sistema daba así ciertos síntomas de saturación, y lo cierto es que en 1914 o en 1930, como ahora, la Argentina distaba mucho de ser un país superpoblado. Lo que había sucedido, es que la puesta en práctica del viejo sueño de Sarmiento y su generación había puesto de manifiesto una contradicción irresoluble que manifestaba en su base. No era posible poblar el interior manteniendo el sistema de propiedad latifundista de la tierra. Así las cosas, y según la acertada expresión de Horacio Vázquez Rial, "el campo argentino [...] tiende a ser expulsor de inmigrantes"³⁵, y la práctica totalidad de la inmigración se iba a concentrar en las ciudades y fundamentalmente en Buenos Aires, cuyo salto de población ya hemos comprobado. Los únicos inmigrantes que se establecieron en el campo lo hicieron en régimen de aparcería, cultivando tierras que no eran suyas, y en condiciones bastantes desventajosas, que impedían el desarrollo real y sostenido³⁶. Las colonias judías de Entre Ríos y Santa Fe, una de cuyas ficciones visitaremos en esta Tesis Doctoral, no dejan de ser una excepción.

La "gran aldea" se había convertido en una de las ciudades más pobladas de Latinoamérica, aunque, como muestra José Luis Romero, no es la única en sufrir esta transformación³⁷. Los inmigrantes se hacinaban en las viejas mansiones de San Telmo convertidas en edificios de apartamentos y divididas en minúsculas habitaciones (los

mejora y tiende a formar una psicología argentina, la más bella y poderosa, la que amalgamará y refundirá en su crisol todos los factores y regiones para que fluyan en purísimo oro", *op. cit.*, p. 64. El positivista Ingenieros, todavía encontrará motivos de optimismo y enunciará la letra del proyecto del 80: "Hay elementos inequívocos de juicio para apreciar esta formación de una nueva sociedad argentina, rápidamente acentuada en los últimos diez años y destinada a producir más sensibles variaciones sociales en los veinte años próximos; pronto permitirá borrar el estigma de inferioridad étnica con que siempre se ha marcado en Europa a los sudamericanos, ignorando los diferentes resultados que el clima y la segunda inmigración blanca han determinado entre la zona templada y la zona tropical", citado en Viñas, David, "'Gauchos judíos' y xenofobia", *Revista de la Universidad de México*, XVIII, 3, Noviembre de 1963, p. 19.

³⁵ *Op. cit.*, p. 28.

³⁶ En principio, el arrendamiento no fue impopular, ya que permitía cultivar extensiones de tierra relativamente grandes buscando sacarles el mayor beneficio en el plazo más corto. Sin embargo, como señala David Rock, "Con el tiempo, el pago de alquileres redujo la proporción de los ingresos generados por la tierra que eran gastados o reinvertidos en ella. En cambio, las rentas sustanciales escapaban al sector rural e iban a alimentar la expansión de la ciudad de Buenos Aires. En 1914, en muchas partes de las pampas había abundantes pruebas de miseria social y económica entre los arrendatarios, muchos de los cuales vivían en meras chozas. Los granjeros arrendatarios aún carecían de adecuadas facilidades de crédito, y muchos estaban crónicamente endeudados con los terratenientes, los tenderos rurales o las grandes casas cerealeras exportadoras de Buenos Aires", *op. cit.*, pp. 236-237. Así las cosas no es extraño que algunos de los conflictos sociales más tempranos y más violentos estallaran en el campo, como la participación de los "colonos en armas" en Santa Fe durante la revolución radical de 1893, la huelga de chacareros del litoral en 1912, o el estallido prerevolucionario de la Patagonia en 1919.

³⁷ En el libro clásico de José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, (Buenos Aires, Siglo XXI, 1986), éste autor observa en paralelo el desarrollo de Buenos Aires con el de otras ciudades latinoamericanas, que de maneras variables sufren en esta época una acelerada modernización y un salto demográfico: Rio de Janeiro, Montevideo, Panamá, La Habana, San Juan, San Pablo, Caracas, Lima..., (pp. 250 y ss., el capítulo titulado "La ciudad burguesa").

llamados "conventillos"³⁸), y en las casas de lata de la Boca. Se calcula que en 1914, el 80% de las familias inmigrantes vivían en casas de una sola habitación³⁹. Y muchas de ellas, se veían forzadas a compartirla⁴⁰. Sin duda que los conventillos porteños no acababan de parecerse a las colonias alemanas idealizadas por Sarmiento en el *Facundo*⁴¹. Por otro lado, aunque la gran movilidad de la mano de obra hacía que el paro fuera bajo en términos absolutos⁴², las condiciones laborales eran realmente duras, llegándose en algunos casos a las jornadas laborales de dieciocho horas, pagadas además con salarios miserables⁴³.

Emergencia de nuevos sectores sociales

Así las cosas, los tranquilos oligarcas porteños, instalados cómodamente en la calma del unicato, iban a asistir al surgimiento de sectores sociales nuevos. De entrada, van a encontrarse con la experiencia de la masa, que van a vivir como una amenaza. La política de educación que, ciertamente, logrará unos elevadísimos índices de alfabetización⁴⁴, constituirá un decidido esfuerzo por lograr su asimilación y su integración.

³⁸ "Reconocidas como un buen negocio inmobiliario, las viejas casonas invadidas por esta nueva población sirvieron de modelo para obras nuevas sin mayores mejoras. El conventillo típico se componía de patios rodeados por una o dos plantas de habitaciones [...] con un pequeño lugar para cocinar por delante (a veces un cobertizo precario). Se construía una batería de servicios sanitarios y piletones comunes para lavar. Mientras el hombre trabajaba, la mujer aumentaba los magros ingresos familiares con el lavado de ropa 'para afuera'. Los cuartos con prendas tendidas y los niños jugando fueron característicos de las fotos del patio del conventillo, un espacio de relaciones no siempre amables entre familias de diferentes culturas europeas", Braun, Clara y Cacciatore, Julio, *op. cit.*, p. 57.

³⁹ Rock, D., *op. cit.*, p. 232.

⁴⁰ "En 1915, había en Buenos Aires 2.462 conventillos, con 140.000 habitantes, distribuidos según una media de 5 a 10 personas por habitación", Vázquez Rial, Horacio, "Tu cuna fue un conventillo. La vivienda obrera en Buenos Aires en la vuelta del siglo", *op. cit.*, p. 262.

⁴¹ "Da compasión y vergüenza en la República Argentina comparar la colonia alemana o escocesa del Sur de Buenos Aires, y la villa que se forma en el interior: en la primera las casitas son pintadas, el frente de la casa siempre aseado, adornado de flores y arbustillos graciosos: el amueblado sencillo, pero completo, la vajilla de cobre o estaño reluciente siempre, la cama con cortinillas graciosas; y los habitantes en un movimiento y acción continuo. Ordeñando vacas, fabricando mantequilla y quesos, han logrado algunas familias hacer fortunas colosales y retirarse a la ciudad a gozar de las comodidades. La villa nacional es el reverso indigno de esta medalla", *op. cit.*, p. 64.

⁴² Por supuesto, las recesiones modificaron también este factor. En 1918 se llegó a un paro del 16% de la población activa en la ciudad de Buenos Aires

⁴³ Rock, D., *op. cit.*, p. 233.

⁴⁴ En 1895, se calcula que unos 247.000 niños asistían a los establecimientos de enseñanza (Prieto, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, p. 27). Es cierto, que a estas cifras hay que restar el elevado índice de deserción, pero no lo es menos que constituyen el índice de un esfuerzo alfabetizador enorme. Los Congresos pedagógicos de 1882 y 1900, así como los esfuerzos por lograr la laicización de la enseñanza (ley 1420 de educación común de 1884), así como el volumen de la bibliografía dedicada al tema (*La reforma de la enseñanza secundaria y normal*, de Pablo Pizzurno, *La reforma educacional*, de Leopoldo Lugones, *La educación*, de Carlos Octavio Bunge) son buenas muestras de la importancia concedida a la alfabetización dentro del programa

Aparecerá, por un lado, una clase media y media-baja de origen inmigrante progresivamente más numerosa y más potente, que producirá el surgimiento de la opinión pública, que irá desestabilizando crecientemente el sistema clientelar, y que mostrará por diversas vías su voluntad de participar en el poder político. Por otro lado, las condiciones extremas de vida de la clase obrera, motivarán las primeras muestras de descontento organizado. Y es que, como muestran las estadísticas sobre el grado de asociacionismo entre la población inmigrante⁴⁵, no todos ellos procedían de áreas rurales, ni en todos los casos los motivos que les llevaron a abandonar su país natal eran solamente económicos. En algún caso, podría decirse que las células anarquistas o los grupos sindicales, bajaron ya formados de los barcos⁴⁶. La clase dominante asistió con horror a lo que percibió como una aparición repentina.

El movimiento social o partido político que vertebró los intereses de la clase media fue la Unión Cívica Radical, fundado y liderado en 1891, por Leandro N. Alem, y que tenía un programa bastante inconcreto de saneamiento del sistema⁴⁷, pero que, precisamente por ello, supo adaptarse y encarnar los intereses de ese grupo emergente y crecientemente más numeroso. Se fundó a raíz del fracaso de la revolución de 1890, en el contexto de la crisis económica y social que culminó con la caída de Juárez Celman, y es heredera de la Unión Cívica de la Juventud, una asociación que había agrupado a los descontentos con el sistema, tanto de la clase media, como de sectores disidentes de la oligarquía. En 1893, los radicales intentarán llegar al poder mediante una revolución. De momento, fracasarán y ello llevará a su líder al suicidio. Sin embargo, su sucesor, Hipólito Yrigoyen, cambiará de estrategia, y desde 1898, dejarán de presentarse a las

progresista de la Generación del 80 y sus herederos (Romero, J. L., *El desarrollo...*, *op. cit.*, pp. 42-44 y 89 y ss.)

⁴⁵ "Las asociaciones voluntarias llegaron a agrupar una cantidad muy elevada de los inmigrantes, particularmente si se tiene en cuenta el bajo nivel cultural y económico de la mayoría de ellos, lo que no facilita, como es sabido, la participación formal en asociaciones". En efecto, en 1914, se calcula que, en la ciudad de Buenos Aires, por cada 1.000 argentinos, 104 formaban parte de alguna asociación de cualquier tipo, mientras que de cada 1.000 extranjeros, eran 342. Asimismo, frente a las 19 asociaciones formadas mayoritariamente por argentinos, hay que oponer las 97 formadas por inmigrantes de una sola nacionalidad, y las 98 formadas por miembros de diversas nacionalidades. Germani, G., *op. cit.*, pp. 278-279.

⁴⁶ "La inmigración extranjera incluía una importante élite de clase trabajadora que, con frecuencia, no había abandonado su tierra natal por razones económicas solamente. Esta élite ejercía el liderazgo de las asociaciones voluntarias y también de los movimientos de protesta que surgían dentro del nuevo proletariado industrial", Germani, G., *op. cit.*, p. 279.

⁴⁷ "La Unión Cívica Radical había surgido con el propósito de mantener en alto los principios de reconocimiento del pueblo como fuente última del poder, y de lucha contra la corrupción y el fraude electoral", Martínez Díaz, Nelson, *Hipólito Yrigoyen. El radicalismo argentino*, Madrid, Anaya, Biblioteca iberoamericana, 1988, p. 44. "Bajo el liderazgo de Yrigoyen, el radicalismo mantuvo una adhesión intransigente a la democracia popular y a los principios de responsabilidad gubernamental y honradez administrativa. Pero el grupo carecía de un plan constructivo o detallado de reforma y tendía a presentar la democracia como una panacea", *op. cit.*, p. 244.

elecciones y comenzarán a pedir la "abstención activa". Incomprendida al principio, esta estrategia dará sus frutos a medio y largo plazo, minando la legitimidad del Congreso. Cuando en 1905 intenten, con fines fundamentalmente propagandísticos, como considera Rock⁴⁸, un nuevo levantamiento urbano, la Unión Cívica Radical será ya un movimiento político y social de masas. Como veremos, deberán esperar otros once años, pero terminarán por ocupar el poder.

Al otro lado, el naciente proletariado industrial, e incluso sectores de los trabajadores rurales, se organizan en sindicatos y en sociedades anarquistas, aunque lo más habitual fue la formación de sindicatos corporativos que luchaban por mejoras sociales concretas. De hecho, una de las primeras huelgas argentinas de grandes dimensiones se produce en el campo, en 1912 en el Litoral, y es duramente reprimida. Como lo serán las Huelgas Generales de 1910 y 1919, y los diversos conflictos laborales que se van sucediendo ininterrumpidamente. El principal partido político es el socialista, fundado en 1896, y por el que pasarán varios de los personajes de nuestra historia (Leopoldo Lugones, Roberto J. Payró y Alberto Gerchunoff). En palabras de Rock, "fue menos un movimiento puramente obrero que una alianza entre alguno de los sectores profesionales, los estratos superiores de la clase obrera y reducidos sectores de pequeños fabricantes"⁴⁹. De vocación reformista, logrará sentar en el Congreso a Alfredo Palacios en 1904, pero nunca dejará de ser del todo un movimiento letrado. El apoyo popular se dirige fundamentalmente a los anarquistas⁵⁰ y a los sindicalistas, lo que condicionará futuros períodos de la historia del país. Los radicales, por su parte, gracias a sus actitudes populistas, nunca perderán el apoyo de ciertos sectores del proletariado urbano⁵¹ y muy especialmente, en el campo, de los chacareros arrendatarios.

Por cierto, que de estos sectores, clases medias y obreros, recientemente alfabetizados en español, van a proceder los lectores y espectadores de las primeras versiones literarias del gaucho destinadas al público urbano, los folletines de Eduardo Gutiérrez y sus seguidores, y los sainetes criollos iniciados por la compañía de José

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 244.

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 246. "Los socialistas cultos y criollos que firman el manifiesto de la Unión Latino-Americana se parecen poco a los hirsutos militantes de izquierda cuyo origen era inmigratorio", señala con cierta ironía Beatriz Sarlo sobre las relaciones de familiaridad entre los jóvenes intelectuales, tras constatar la publicación, el año 1925, en la oligárquica y vanguardista revista *Proa* de Ricardo Güiraldes, de este documento. Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, p. 113.

⁵⁰ La FORA (Federación Obrera Regional Argentina), la principal de las federaciones anarquistas, llegó a contar con la nada despreciable cifra de 20.000 afiliados, y tuvo un papel muy importante en la organización de los diferentes movimientos reivindicativos. Rock, David, *op. cit.*, p. 245.

⁵¹ Rock, D., *op. cit.*, p. 261.

Podestá⁵². Ellos serán también los primeros en hacer suyo este imaginario en calidad de nacional, percibiéndolo como un elemento con que plasmar su integración en la sociedad y la cultura argentina. Ellos serán quienes popularicen el disfraz de gaucho en las fiestas de carnaval, y quienes disfruten con los triunfos de Juan Moreira y el resto de protagonistas del folletín contra las partidas rurales. De entre estos grupos, fundamentalmente de la pequeña burguesía, saldrá también el público de la primera reacción oligárquica por capitalizar este imaginario: la descendencia del *Santos Vega*, de Rafael Obligado. Pequeños burgueses que encuentran una marca de estatus en estos elementos marcados como superiores a los folletines serán los miembros de las sociedades criollas conservadoras; pequeño-burgueses serán quienes se deleiten con los payadores urbanos. Con estas prácticas vestirán de gauchos imaginarios sus deseos de integración en el sistema y de ascenso social⁵³.

El Centenario y la crisis del unicato

Así las cosas, la Argentina alcanza en un ambiente de agitación social la celebración del Centenario de su independencia en 1910. Las reacciones políticas del patriciado dominante ante esta doble amenaza se habían polarizado en dos frentes. Simplificando al extremo, encontramos, de un lado, quienes, como el viejo Roca o Manuel J. Quintana, presidente durante el levantamiento radical de 1905, optaban por la represión a ultranza como garantía de la estabilidad. De otro lado, quienes como Carlos Pellegrini, José Figueroa Alcorta o Roque Sáenz Peña pensaban que ésta pasaba por la ampliación de la base social del sistema, pactando con la Unión Cívica Radical su entrada en el Congreso, e incluso en el gobierno.

En un primer momento, el dominio corresponde al primer grupo, y prueba de ello son la Ley de Residencia de 1902, "que autorizaba al gobierno a expulsar a los extranjeros 'cuya conducta comprometa la seguridad nacional o perturbe el orden público'", y la Ley de Defensa Social de 1910, "que legislaba sobre admisión de extranjeros y actos de propaganda y terrorismo"⁵⁴. La agitación social no se reduce, y tanto las huelgas como el mencionado levantamiento radical de 1905 son violentamente reprimidos.

⁵² Para un estudio de los sainetes criollos de José Podestá tan importantes en la difusión de la imagen del gaucho entre el público urbano, vid. el número monográfico de la *Revista del Instituto Nacional de Estudios de Teatro*, vol. V, 13, Buenos Aires, I. N. E. T., 1984. Es muy ilustrativa también la autobiografía del propio José Podestá: *Cien años de farándula*, Buenos Aires, Ministerio de Gobierno, 1986.

⁵³ Este proceso se halla descrito con detalle en el texto ya citado de Adolfo Prieto.

⁵⁴ Romero, J. L., *El desarrollo...*, p. 66.

Ideológicamente, los grupos dominantes se han ido moviendo. El laicismo militante, por ejemplo, se ha reducido un tanto. De la política resueltamente laica de los años 80, se ha pasado a un creciente entendimiento con la Iglesia Católica. Roca, en su segunda presidencia, no duda en firmar un Concordato con la Santa Sede. Y es que la iglesia y su política social de choque (fundación de Círculos Obreros Católicos, que neutralicen la acción ideologizante de sindicalistas, anarquistas y socialistas, la Asamblea de Católicos Argentinos, que deja de señalar al liberalismo como enemigo y empieza a apuntar hacia el socialismo y, sobre todo, la "gran concentración masculina" del año 1910, "destinada a contrarrestar 'el efecto disolvente de la manifestación anarquista del 8 de mayo'"⁵⁵, etc.), se ha convertido en una valiosísima aliada del sistema.

Mientras tanto, los intelectuales comienzan a distinguir inmigrantes agradecidos e ingratos. Leopoldo Lugones, otro de nuestros personajes, va a significarse especialmente en este sentido. De cifrar todas las esperanzas de progreso para Argentina en la inmigración, se va pasando a una creciente xenofobia; por el reverso de este proceso, el gaucho va pasando de símbolo del atraso, a emblema de la tradición. Se va produciendo, en suma, la inversión de la vieja dicotomía de Sarmiento entre civilización y barbarie. Los herederos de la generación del 80, van a ser crecientemente tradicionalistas⁵⁶. En torno a la emblemática fecha del Centenario, 1910, este proceso, como muestra documentadamente David Viñas, se ha completado⁵⁷. Sus fastos son el canto del cisne del sistema oligárquico.

⁵⁵ Viñas, David, *La crisis de la ciudad liberal*, Buenos Aires, Siglo XX, 1972, p. 31.

⁵⁶ Viñas, David, *La crisis...*, *op. cit.*, p. 33. Y si el rápido desarrollo de las ciudades no había sido solo un proceso argentino, lo mismo sucede con esta reescritura de lo tradicional como esencial de la identidad del país, y de su origen. Vid., por ejemplo, para un fenómeno paralelo, los textos peruanos de esta misma época recogidos en López Alfonso, Francisco José, *Indigenismo y propuestas culturales: Belaúnde, Mariátegui y Basadre*, Alicante, Generalitat Valenciana-Instituto de cultura Juan Gil Albert, 1995. "Allí el enigma se llamó Perú, pero en otros lugares, y por las mismas fechas, con pertinentes diferencias, atendió al nombre de México, Brasil o Argentina", dice López Alfonso en el arranque mismo de su "introducción", *ibidem*, p. 11. De hecho, antes, en 1891, José Martí ya había sentenciado, en lo que constituye su particular inversión de la dicotomía de Sarmiento, que "no hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la naturaleza", Martí, J. "Nuestra América", en Mattalia, S., *Modernidad...*, *op. cit.*, p. 172.

⁵⁷ Ya en 1903, Miguel Cané en *Prosa ligera*, no podía dejar de lamentar el contraste entre los serviciales criados viejos que construye en el recuerdo de su infancia, con la confusión contemporánea: "¿Dónde, dónde están los criados viejos y fieles que entreví en los primeros años en la casa de mis padres? ¿Dónde aquéllos esclavos emancipados que nos trataban como a pequeños príncipes? ¿Dónde sus hijos, nacidos hombres libres, criados a nuestro lado, llevando nuestro nombre de familia, compañeros de juego en la infancia, viendo la vida recta por delante, sin más preocupación que servir bien y fielmente?... El movimiento de las ideas, la influencia de las ciudades, la fluctuación de las fortunas y la desaparición de los viejos y sólidos hogares, ha hecho cambiar todo eso. Hoy nos sirve un sirviente europeo que nos roba, que se viste mejor que nosotros y que recuerda su calidad de hombre libre apenas se le mira con rigor", citado en Vázquez Rial, H., *op. cit.* p. 97. En el año del Centenario es más fácil encontrar testimonios de este tipo: "La irrupción informe y turbia de todo género de ideas, utopías y credos filosóficos, económicos y políticos no sólo tienden a destruir y borrar los últimos vestigios de la educación tradicional hispanoargentina, sino que llenando los vacíos de ésta, se han infiltrado en la conciencia de la multitud de

Los últimos restos del unicato caminan inexorablemente hacia su disolución. La persistencia de la inestabilidad, y la creciente deslegitimación que imponen la abstención activa radical y el liderazgo de Hipólito Yrigoyen entre las masas urbanas, llevan al poder a los reformistas de la clase dirigente. Cuando Roque Sáenz Peña pacta con Yrigoyen la reformista ley electoral de 1911⁵⁸ y éste se niega a formar parte del gobierno, está convencido de que la estabilidad del sistema y la continuidad del grupo dirigente en el poder están garantizados⁵⁹. Sin embargo, en las elecciones de 1916, ya con participación de la UCR, y ante la manifiesta incapacidad de los conservadores por consolidar un partido potente adaptado a la nueva situación⁶⁰, los radicales vencen por una mayoría ajustada. El gobierno oligárquico ha finalizado. Cuando el veterano líder asume la presidencia, es la multitud quien desengancha los caballos y conduce el coche hasta la Casa Rosada⁶¹.

Los gobiernos radicales

Los años de gobierno radical, la primera experiencia auténticamente democrática de la Argentina, van a constituir un período confuso y agitado. Como señala Luis Alberto Romero, "democracia y radicalismo advinieron en el preciso momento en que las circunstancias propicias para su florecimiento cambiaban bruscamente"⁶². Como señalamos ya, el final de la Gran Guerra va a mostrar definitivamente la endeblez de la situación de Argentina. La recuperación del mercado mundial vuelve de pronto obsoleta toda la reorganización de las exportaciones creada sobre la base de la nueva coyuntura.

las grandes ciudades", citado en Viñas, D. "Gauchos...", *op. cit.*, p. 18. En el capítulo 4 observaremos con cierto detenimiento las tesis xenófobas defendidas por Leopoldo Lugones.

⁵⁸ Comparativamente esta ley significaba un gran avance democratizador, aunque tenía sus limitaciones. Por un lado, el sufragio universal era solamente masculino, pero además, como señala David Rock, estaba concebida para dar entrada en el congreso a partidos de oposición, aunque sin poner en peligro la mayoría del partido más votado: "Un recurso conocido como la 'lista incompleta' hacía posible en cada elección otorgar en cada jurisdicción un tercio de los escaños a la segunda lista más votada". Por último, confiaba al ejército la tutela del proceso electoral, ratificando legalmente un protagonismo político que iba a ejercer reiteradamente. Rock, D. *op. cit.*, p. 248.

⁵⁹ "Pero es un gran error el de Hipólito", comentó Sáenz Peña, según Cárcano. 'Los radicales podrían tomar el gobierno por asalto, un golpe de mano que siempre han intentado, pero es muy difícil en comicios libres. El Partido Autonomista Nacional, que es una tradición y fuerza histórica, domina sin discrepancias en todo el país', Ferreyra, Marta: "El radicalismo: Hipólito Yrigoyen", en Vázquez Rial, H., *op. cit.*, p. 176.

⁶⁰ De hecho, la nueva situación llevó al conservadurismo a una escisión que separaba las dos tendencias que habían convivido por lo menos la última década y media. Los progresistas, por un lado, encontraron su referente en el Partido Demócrata Progresista, de Lisandro de la Torre; los más autoritarios, y crecientemente antiliberales, siguieron a Marcelino Ugarte. A esto hay que sumar la imposibilidad de aglutinar en un mismo proyecto a las distintas oligarquías regionales. Romero, L. A., *op. cit.*, p. 49.

⁶¹ Romero, L. A., *op. cit.*, p. 15,

⁶² *Op. cit.*, p. 93.

Por otro lado, la creciente intervención de los Estados Unidos va a crear una situación muy complicada que los sucesivos gobiernos no van a acabar de resolver. El radicalismo deberá, pues, gobernar en tiempos de crisis.

Por otro lado, el mismo tono de las campañas electorales, la de 1916, pero sobre todo la de 1927, que giró en torno a la necesidad de nacionalizar el petróleo, nos muestran que la Argentina se ha convertido en una sociedad moderna de masas. Los periódicos y revistas, numerosos en todo el período, alcanzan tiradas espectaculares⁶³. Fenómenos de masas como el teatro de Parravicini, el sainete criollo, la fundación de la Liga de Fútbol Profesional (1924) y las primeras grabaciones de Carlos Gardel, van también en este sentido⁶⁴.

Es sintomático que Adolfo Prieto sitúe el final del criollismo populista en 1916⁶⁵. Indudablemente, en esa fecha va a ser substituido por imaginarios híbridos urbanos, que, sin ocultar su vinculación con la gauchesca (el gaucho matrero se convierte en compadrito de arrabal⁶⁶), ficcionalizan y mitifican los espacios en que se desarrolla la vida cotidiana de su público. Pero, además, no se puede olvidar el hecho de que hacia esta fecha se completa el proceso de capitalización letrada conservadora de la tradición. La advertencia lanzada por Ernesto Quesada en 1902⁶⁷, no ha caído en saco roto. En 1913 se producen

⁶³ *Caras y caretas* ya había alcanzado en 1910, con ocasión del número especial dedicado al Centenario, la tirada nada desdeñable de 201.150 ejemplares (Prieto, A., *op. cit.*, p. 41). Si creemos a la dirección de *El Mundo*, su tirada media es de 127.000 ejemplares en 1928 (Sarlo, B., *op. cit.*, p. 20).

⁶⁴ Romero, L. A., *op. cit.*, pp. 65 y ss.

⁶⁵ *Op. cit.*, p. 153.

⁶⁶ "Y cuando encuentra a la traicionera / a la ladrona de su ilusión / la mano crispera con ansia fiera / sobre la maza de su facón // Y como un tigre sobre su presa / salta ligero y asesta un tajo / que roja marca deja sangrando / y el tango muere en el bandoneón", canta Gardel en 1928, en el tango "De puro guapo", de Fernández Díaz e Iriarte (Gardel, Carlos, *'Cuidense porque andan sueltos'. Su obra integral, vol. 13*, El Bandoneón, 1991). El malevo venga una traición (¿es un cafishio, un proxeneta, quizás?, vid. Goldar, Ernesto, "La 'mala vida'", en Vázquez Rial, H. *op. cit.*, pp. 228-253) adoptando ademanes de Moreira facón en mano. La acción sucede durante un baile en un conventillo. La música es un tango en un bandoneón. El imaginario urbano es nuevo, la víctima es otra, pero el aire de familia con los viejos matrones es innegable. "China cruel, ¿a qué has venido? / ¿Qué buscás en este rancho? / Si pa' mí fuiste al olvido / y vive ya más ancho / mi gaucho corazón. // Y esa flor que mi cuchillo / te marcó bien merecida / la llevarás luciendo en el carrillo / pa' que nunca en la vida / olvides tu traición". La flor en cuestión es la "contramarca" que da título al tango de Brancatti y Rossi, grabado por Gardel el 1 de mayo de 1930. La "contramarca" es la marca que colocaban los matrones sobre la que indicaba la propiedad legítima del ganado robado.

⁶⁷ Al inicio de su ensayo *El criollismo en la literatura argentina*, Buenos Aires, Coni hermanos, 1902, auténtico precursor teórico del criollismo conservador, mostraba su preocupación ante los estragos causados por los folletines y el fenómeno popular del moreirismo: "Entre los orilleros y los compadritos, el *moreirismo* ha causado estragos y las crónicas policiales frecuentemente refieren hechos curiosos de peleas intencionadas entre compadritos y vigilantes, en las cuales los delincuentes se jactan de ser 'Moreiras'. [...] Todos los fermentos malsanos de la sociedad experimentaron verdadera fruición al leer las hazañas de esos *matrones* - verdaderos *outlaws*, enemigos del orden social - que acuchillaban policías...", pp. 35-36. El final del texto, constituía toda una receta literaria y política: "En un país como el nuestro, de índole exageradamente cosmopolita, donde ideas y costumbres andan en revuelta confusión, es deber de los cultores de las letras tratar de salvar el lenguaje literario. [...] De ahí que sea menester que, por sobre

las famosas conferencias de Leopoldo Lugones en el Odeón en que se propone demostrar que el *Martín Fierro* es un poema épico en el mismo sentido que lo es la *Iliada* o la *Chanson de Roland*. Se puede decir que el proceso se ha concluido con éxito, y, mientras la vanguardia emprende el procesamiento del criollismo urbano⁶⁸, el gaucho será ya definitivamente motivo de novelas epigonales y nostálgicas que lloran los paraísos patriarcales perdidos, auténticos "idilios" retrospectivos y elegíacos⁶⁹. En los capítulos correspondientes tendremos ocasión de comprobarlo con detalle.

Por lo que respecta a los gobiernos radicales, van a mostrarse ciertamente dubitativos. Por un lado, van a demostrar a los despistados que sus propósitos no eran en absoluto revolucionarios. Una vez más, el régimen de propiedad de la tierra va a resistir incólume el nuevo avatar histórico. Las razones que llevan al terrateniente Enrique Larreta, otro de nuestros personajes, a apoyar la candidatura de Yrigoyen en 1916 no pueden ser más claras en este sentido: "¿Por qué el empeño de los conservadores en obstruir el acceso a los radicales cuando representan igualmente nuestros principios y

nuestro cosmopolitismo, se mantenga incólume la tradición nacional, el alma de los que nos dieron patria, el sello genuinamente argentino, la pureza y gallardía de nuestra lengua", pp. 129-131.

⁶⁸ "Estos vanguardistas del veinte hacen el gesto de separar vida y literatura, aunque, como una marca siempre presente, nuevas versiones de la cuestión nacional puedan leerse en sus textos", dice Beatriz Sarlo, *op. cit.*, p. 107. Textos de Jorge Luis Borges como *Cuaderno San Martín* o *Luna de enfrente*, relatos como "El hombre de la esquina rosada", o como sus teorizaciones sobre "El idioma de los argentinos" podrían citarse en este sentido. "La ortografía aporteñada -señala Sarlo- significa un impulso de refutación de la norma lingüística que es paralela a la refutación de la norma prosódica en la poesía. Tiene connotaciones ideológicas y estéticas porque representa, gráficamente, la oralidad urbana rioplatense, que Borges justamente trabaja en ese momento. [...] La propuesta, por lo demás, se origina en escritores seguros de su fonética y de su origen. Sería impensable entre los recién llegados al campo intelectual, de ortografía indecisa, como Arlt, o para quienes la práctica de la escritura es una adquisición costosa y reciente", *ib.*, p. 117. En efecto, en 1926, y en el arranque mismo de *El tamaño de mi esperanza*, podía, así escribir: "A los criollos les quiero hablar; a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa. Tierra de desterrados natos es ésta, de nostálgicos de lo lejano y lo ajeno: ellos son los gringos de veras, autoríceles o no su sangre, y con ellos no habla mi pluma", Borges, Jorge Luis, *El tamaño de mi esperanza*, Madrid, Alianza, 1995. Por cierto que este texto es un buen lugar para analizar como, a pesar de que tanto "la pampa" como el "arrabal" "son Dioses", como sentencia el título mismo de uno de los ensayos (pp. 25-31), el nacionalismo de la vanguardia, por un lado, procesa los imaginarios urbanos ("ya Buenos Aires, más que una ciudad, es un país y hay que encontrarle la poesía y la música y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen", *ibidem*, pp. 16-17.), y por otro, se esfuerza en realizar una lectura trascendente e insertar los referentes culturales de ese nacionalismo en el contexto de la literatura universal ("Criollismo, pues, pero un criollismo que sea conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte", *ibidem*, p. 17). La obra entera de Borges, entre otras muchas vías de acceso, puede ser leída desde ahí.

Sobre el tema del nacionalismo de la vanguardia argentina, vid. también Rodríguez Pérsico, Adriana: "Identidades nacionales argentinas 1910 y 1920", en Antelo, Raul, *Identidade e representação*, Florianópolis, Pósgraduação em letras-literatura brasileira e teoria literária, U. F. F. C., 1994, pp. 83-92.

⁶⁹ "En el idilio, en la mayoría de los casos, la unidad de la vida de las generaciones (en general, de la vida de las personas) viene determinada esencialmente por la unidad de lugar, por la vinculación de la vida a las generaciones a un determinado lugar, del cual es inseparable esa vida, con todos sus acontecimientos", Bajtin, *op. cit.*, p. 376.

bases económicas? Debe dejarse al pueblo que satisfaga su preferencia pues al contrario se corre el peligro de que se inclinen a los partidos realmente avanzados"⁷⁰.

De hecho, una de sus aportaciones de contenido más nítidamente social, los arbitrajes en los conflictos laborales, así como el resto de medidas en este sentido (la jornada laboral de ocho horas, los intentos por elevar los salarios⁷¹, etc.), además de que no se cumplen en la práctica, van a dirigirse fundamentalmente al proletariado urbano de la ciudad de Buenos Aires, con el propósito de asegurar las mayorías electorales. Los trabajadores de los frigoríficos, que se declaran en huelga en 1918, como los colonos rebeldes del año siguiente en la Patagonia, no notan demasiadas diferencias respecto a la situación anterior en la contundencia con la que son reprimidos, ni tampoco en sus condiciones de trabajo.

Sí resultará un éxito, en cambio, el apoyo prestado a los estudiantes en sus reclamaciones de 1918, la Reforma Universitaria, iniciada en Córdoba. "Muchos jóvenes estudiantes quisieron abrir sus puertas, participar en su dirección, remover las viejas camarillas docentes, instaurar criterios de excelencia académica y de actualización científica, y vincular la universidad a los problemas de la sociedad"⁷². Este movimiento, que de alguna manera era la consecuencia de la relativa ampliación del alumnado universitario, y por tanto su apertura a los nuevos grupos sociales emergentes, coincidía como síntoma con la propia llegada de los radicales al poder, y eso Yrigoyen supo captarlo a la perfección, de modo que se esforzó públicamente por relacionar el programa reformista con los planteamientos políticos del radicalismo. Así las cosas, su apoyo, traducido en medidas legislativas concretas extendidas a todas las universidades del Estado, como la que colocaba el control presupuestario directamente a cargo del gobierno central, iba a debilitar la posición de las viejas castas universitarias, y a aumentar la posibilidad de dominio gubernamental⁷³.

Sin embargo, el gobierno de Yrigoyen se veía acosado por ambos frentes. De un lado, las clases dominantes tradicionales, divididas por el insospechado fracaso electoral, presentaban desde el principio una facción que apostaba por la ruptura con el sistema democrático, y que había confluído con partes relativamente importantes del ejército. La Liga Patriótica Argentina es su principal órgano de expresión social, en la que se encontraron, como señala Luis Alberto Romero, diversos sectores de la derecha: "la Asociación del Trabajo -una institución patronal que suministraba obreros rompehuelgas-, los clubes de élite, como el Jockey, los círculos militares -la Liga se organizó en el

⁷⁰ Citado por David Viñas, *La crisis...*, *op. cit.*, p. 41.

⁷¹ Martínez Díaz, N., *op. cit.*, p. 83.

⁷² Romero, L. A., *op. cit.*, p. 66.

⁷³ Rock, D., *op. cit.*, p. 260.

Círculo Naval-, o los representantes de las empresas extranjeras"⁷⁴. Por cierto, que en una nueva pirueta, el gobierno dejará hacer a los miembros de la Liga, en sus acciones violentas contra los obreros en huelga, e, incluso, para no perder el control de la situación y aparecer como una suerte de "favorecedor del desorden", intensificará él mismo sus actitudes represivas⁷⁵.

Otros sectores herederos del antiguo liberalismo oligárquico, como Lisandro de la Torre, prefieren mantenerse dentro del juego democrático. En este sentido, durante el gobierno de Marcelo T. de Alvear (1922-1928) que supone un cierto giro a la derecha y un guiño al ejército con la incorporación de determinados oficiales en el gobierno, como el general Justo, ministro de guerra, o Enrique Mosconi al frente de YPF (Yacimientos Petrolíferos Fiscales, la empresa creada por Yrigoyen para mantener y consolidar el lugar del estado en la industria petrolífera frente a la penetración de las multinacionales), supone una cierta tregua. Aunque los llamamientos castrenses de la derecha no cesan del todo ni siquiera ahora y Lugones declara llegada "la hora de la espada" en 1924, lo cierto es que incluso la Liga Patriótica se iba a dedicar al "humanitarismo práctico", "organizando escuelas para obreras y movilizand a las 'señoritas' de la alta sociedad"⁷⁶.

Sin embargo, con el final de este periodo de tregua y el regreso al poder de Yrigoyen, irá creciendo el número de los que apuestan por la solución autoritaria. En el ejército, por su parte, irán ganando posiciones los partidarios de la intervención. El omnipresente Lugones, en una nueva pirueta histriónica, aspirará al papel de intelectual orgánico de este grupo. No pasará, sin embargo, de decirle a estos sectores del ejército lo que quieren oír y de escribirles las proclamas.

La iglesia, por su parte, y los sectores católicos nacionalistas, declararán desde el principio su hostilidad hacia el nuevo régimen, y muy pronto pasarán a engrosar las filas de los que apuestan, aunque sea tácitamente, por el golpe de estado. Su antiguo antiliberalismo ha venido a confluír con el nuevo antiliberalismo oligárquico de orígenes liberales⁷⁷. No es casualidad, por ejemplo, que la línea más dura de resistencia al movimiento de la Reforma Universitaria, provenga del Obispo de Córdoba, fray Zenón Bustos⁷⁸; ni lo es tampoco el tono apocalíptico empleado en el manifiesto de la Gran

⁷⁴ *Op. cit.*, p. 59.

⁷⁵ Rock, D., *op. cit.*, p. 262.

⁷⁶ Romero, L. A., *op. cit.*, p. 60.

⁷⁷ "Los orígenes liberales del antiliberalismo", con esta expresión se refiere David Viñas al giro ideológico que se produce en estos años entre los herederos de la oligarquía del 80. Vid. "El nuevo público. Moreirismo y antimoreirismo", en *La crisis...*, *op. cit.*, pp. 67 y ss.

⁷⁸ "Dominando en tales circunstancias el ruido de la marea liberal empeñada en profanar la cultura y humillar las creencias reverendas y tradicionales -tronaba en una carta pastoral-, vejando a la religión y a su clero, sólo cabía apretarnos el corazón y callar. [...] He visto negados los blasones que Córdoba tenía ganados de alta cultura, de católica y de Roma argentina. Se ha sentido amenazada de perderlos y los

Colecta Nacional de 1919, que, por cierto, es un lugar excelente para leer el reverso de la doctrina social de la Iglesia⁷⁹; ni lo es tampoco que jóvenes intelectuales católicos, como los hermanos Rodolfo y Julio Irazusta, agrupados en *La nueva República* desde 1927, lanzen duros ataques "contra el sufragio universal y la democracia oscura, que debía ser reemplazada por la segura dirección de un jefe, rodeado de una élite y legitimado plebiscitariamente"⁸⁰.

Y por lo que respecta al movimiento obrero, no va a detener su actividad reivindicativa. Pese a fundación en 1921 del Partido Comunista, la mayoría del movimiento obrero argentino sigue siendo anarquista y "sindicalista". La FORA, la Federación Obrera Marítima y la Federación Obrera Ferrocarrilera, serán quienes organicen las huelgas de este periodo, marcado por la crisis y el desempleo como nunca antes se había conocido. La insostenible situación de los obreros metalúrgicos condujo en 1919 a la huelga general. Los propósitos arbitristas del gobierno no bastaron para impedir que la policía reprimiera ferozmente y con una violencia jamás ensayada antes, al menos en la ciudad, las manifestaciones. Es la Semana Trágica, que, como ya hemos visto, marcaría un punto de inflexión en la política social de los gobiernos radicales.

Y por si fuera poco, el gobierno de Yrigoyen todavía va tener que hacer frente a otros dos problemas. Por un lado, siendo el radicalismo como era, un fenómeno fundamentalmente urbano y de masas, no contaba con la misma fuerza en el interior que en la Capital Federal, y, en diversas ocasiones, acabó sus disputas con determinados gobiernos provinciales interviniéndolos, o, incluso, anulando elecciones. Durante los seis años del primer mandato de Yrigoyen hubo hasta diecinueve intervenciones en provincias

perderá si no despierta y emprende un movimiento reaccionando contra sus descuidos, en la educación cultural, religiosa y moral de sus hijos", Romero, J. L., *El desarrollo...*, op. cit., pp. 138-139.

⁷⁹ "El bien de los obreros y la seguridad del capital exigen, pues, como el orden público, que la iniciativa privada proporcione a los obreros honestos una defensa activa. Ella debe ser permanente, organizada, poderosa. Es preciso ayudar al obrero que no quiere pertenecer a una sociedad de resistencia socialista, ácrata o sindical revolucionaria, dándole medios para arrancarse a su despotismo. [...] ¿Quién, en medio de un naufragio, se pone a regatear con las olas y calcular con espíritu de avaro, meticulosamente, si ha de dar, o cuánto ha de perder, para salvarse? ¡En medio de un naufragio social, de una de las tempestades más horribles, estamos todos, todos! Las pasiones más bravas, las iras del populacho, el rencor de las masas obreras, la sed de venganza anarquista, el huracán de la revolución antisocial, la loca ambición de ejercer la dictadura en nombre de las heces de la sociedad, todo un conjunto de fieros males -contra todos y cada uno de nosotros- nos amenaza. [...] Si en realidad has dado mucho para la gloria del señor, no niegues ahora lo que la misma iglesia te pide para que no se malogren tus dádivas. ¿Ves toda esa multitud de hermosas iglesias, de preciosos asilos, de grandes colegios, de tantos y tantos edificios dedicados a hacer el bien?... Pues todo eso en un solo día de revolución social puede quedar arruinado para siempre. [...] Pero, en fin, si nada te mueve de lo dicho, si aún te muestras insensible a tantos y tan nobles requerimientos, volvamos al egoísmo humano; el tuyo, invoquemos: Dime: ¿qué menos podrías hacer, si te vieras acosado, o acosada, por una manada de fieras hambrientas, que echarles pedazos de carne para aplacar su furor y taparles la boca? ¡Los bárbaros ya están a las puertas de Roma!", Romero, J. L., *El desarrollo...*, pp. 108-109.

⁸⁰ Romero, L. A., op. cit., p. 87.

del interior. De hecho, sólo Santa Fe no fue intervenida nunca⁸¹. Durante el gobierno de Alvear, sólo se planteó la intervención de la Provincia de Buenos Aires, lo que por cierto, fracasó en el Congreso y motivó una crisis de gobierno⁸². En el segundo gobierno de Yrigoyen fueron intervenidas Santa Fe, Corrientes, Mendoza y San Juan, y fue asesinado en Mendoza en circunstancias nada claras el caudillo local, Carlos Washington Lencinas⁸³. Estas no eran desde luego prácticas novedosas, pero lo cierto es que el reformismo radical en el poder no alcanzó a liquidarlas. Como tampoco eran nuevos los métodos por los cuales el yrigoyenismo intentó consolidar su aparato de poder, el establecimiento de una red clientelar, que sería una fuente de inestabilidad en tiempos de crisis ante la imposibilidad de mantenerla⁸⁴. También en este aspecto nos encontramos ante una cierta continuidad en las prácticas con respecto a los gobiernos anteriores.

Por otro lado, desde muy pronto los radicales se van a ver envueltos en crisis internas y luchas por el liderazgo, primero entre antipersonalistas e Yrigoyenistas, que motivaron la renuncia de Yrigoyen en 1922, y que iban a protagonizar la política durante el gobierno de Alvear. En el segundo mandato del viejo líder, se declarará abiertamente la lucha por la sucesión, entre el vicepresidente Enrique Martínez y el ministro del Interior, Elpidio González. De hecho, una parte de las intervenciones provinciales, como la de Santa Fe de 1928, se debieron a las luchas internas en el seno de la UCR.

Los últimos tres años de gobierno prosiguen el agravamiento de la inestabilidad. A pesar de que Yrigoyen había llegado al poder con un apoyo popular aplastante (recibió el 60% de los votos), con un programa populista mechado de antiimperialismo (el centro de la campaña electoral fue la propuesta de nacionalización del petróleo), lo cierto es que apenas logró consolidar su dominio. Su Ley del Petróleo, por ejemplo, había podido pasar del Senado, cuando la crisis económica de 1929 no vino, desde luego, a facilitarle las cosas.

En medio de la descomposición interna del radicalismo y de la creciente impopularidad del gobierno, el 6 de septiembre de 1930 se produce el golpe de estado del general Uriburu, que termina con el gobierno radical y con la democracia de un solo plumazo, ante la indiferencia general, cuando no el beneplácito de amplios sectores⁸⁵. La

⁸¹ Romero, L. A., *op. cit.*, p. 84.

⁸² *Ib.* p. 86.

⁸³ *Ib.* p. 91.

⁸⁴ *Ib.*, p. 80.

⁸⁵ Los documentos publicados en la obra dirigida por David Viñas *Historia de la literatura argentina*, Talcahuano, Contrapunto, 1989, vol. VII, pp. 397 y ss., muestran la total unanimidad que existió en amplios sectores de la sociedad argentina a la hora de valorar el golpe de estado. Tan solo las Federaciones Universitarias, aún celebrando la caída de Yrigoyen, alertaban sobre el riesgo de una dictadura militar: "La juventud universitaria -decía por ejemplo la Federación Universitaria de Córdoba- [...] declara que no aceptará, bajo ningún concepto, salir de un gobierno personalista y absorbente, para caer en una dictadura,

oligarquía había comprendido que, tras las transformaciones que habían convertido a la Argentina en una sociedad de masas, no era posible volver a la situación anterior a 1916 más que por la fuerza de las armas. Los años 30 serán todavía una serie de sucesivos intentos por adaptar las viejas formas a los nuevos tiempos. Mientras tanto, proseguirán las inmigraciones, ahora sobre todo internas. Los "cabecitas negras" llegarán a la ciudad. Los años 40, entonces, serán ya otra historia.

Nuestro relato termina aquí, el 6 de septiembre de 1930, con el general Uriburu leyendo una proclama escrita por Lugones. Es un final trunco, parcialmente insatisfactorio tras un relato tan moroso, como lo es el final de la última novela que consideraremos, la repentina muerte de Pantalión en la última página de *El romance de un gaucho*, de Benito Lynch, publicada ese mismo año de 1930. Sin embargo, no deja de darle a la historia aspecto de cierre provisional. Ahí nos detendremos, en el final del orden legal que surge en el 80. Entre medio, desde Eduardo Gutiérrez a Benito Lynch, las diversas versiones del gaucho, nos van a contar otra vez esta historia desde los imaginarios sociales que acompañan a este relato histórico.

sea civil o militar". En cuanto a los movimientos obreros, oscilaron entre la clara oposición anarquista ("Hacerse ilusiones es hacerse cómplices y cooperar a su estabilidad. Propiciar el desarme de los trabajadores con la pasividad es inclinarse ante las botas militares y servirles de escalón para el encubrimiento", publicaba *La Protesta* el día mismo del golpe) y la inhibición de otros sectores (la C.G.T. -fundada ese mismo año "uniendo a los grupos sindicalistas y socialistas", Romero L. A., *op. cit.*, p. 120- se manifestaba "convencida [...] de que el gobierno no mantiene en vigencia la ley marcial, sino para asegurar la tranquilidad pública", ya que "los actos de los sindicatos no han sido molestados").

5. Una historia paralela: la modernización de la literatura

Uno de los personajes episódicos de la narración anterior era la literatura. Aparecía incidentalmente. Tan pronto escuchábamos la voz de un autor, como contemplábamos a un nuevo público masivo agotar las grandes tiradas de los folletines. A veces, la mencionábamos explícitamente; a veces, la intuíamos presente tras enunciados generales, como cuando hacíamos referencia a la inversión en la imagen del gaucho que se produce a lo largo de este proceso.

Los dos límites del proceso

Y es que la literatura argentina, no es igual en 1880 que en 1930. En realidad, podríamos decir que en la primera de las dos fechas, apenas estaba empezando a ser. Al principio de la historia, nos encontramos unos cuantos escritores, que aparecen también en otros aspectos de la vida pública (Lucio V. Mansilla, Miguel Cané...) leerse entre ellos novelas compuestas de pequeñas miniaturas ingeniosas, las *causeries* o nostálgicos recuerdos de familia. Fuera, el público recientemente alfabetizado consume sobre todo traducciones de folletines franceses y españoles. Dumas, Montepin, Pérez Escrich, Fernández y González, Paul de Kock, Verne, Balzac, etc. son nombres familiares para muchos argentinos recientemente alfabetizados¹. Ambos grupos se ignoran militantemente. La literatura es lo que se comenta y se consume en los cenáculos de los *gentlemen* del 80.

Al final de la historia, los herederos de estos cenáculos, los vanguardistas de la calle Florida, son sólo una voz en un contexto crecientemente plural. Deben convivir con escritores procedentes de los sectores sociales emergentes, con escritores profesionales que se ganan la vida con el ejercicio del periodismo o escribiendo folletines para el público masivo, con autores de sainetes criollos, y con letristas de tango². Los *gentlemen* del 80 podían considerar todavía la literatura como una de las marcas de su distinción, como parte de su refinamiento, como elemento cohesionador y definidor del espacio

¹ Esta lista no ha sido establecida al azar, sino que provienen, en ese orden, del ranking de autores objeto de más préstamos en la Biblioteca Bernardino Rivadavia de Buenos Aires, y está extraída del informe "El movimiento intelectual argentino" publicado por *La Nación* en enero de 1887, y citado por Adolfo Prieto (*op. cit.*, p. 47). La lista continúa con María del Pilar Sinués, Ponson du Terrail, Gaboriau, Sue, Adolfo Belot, Alarcón, Pérez Galdós, Hugo, Selgas, Ohnet, De Amicis, Claretie y Dickens. Por cierto que Dumas (padre) el líder del ranking, dobla en número de préstamos al segundo, 2372 por los 1311 de Montepin. El último del "top 19", Dickens, fue prestado 118 veces.

² La cultura de Buenos Aires es ya en los años 20, según destaca Beatriz Sarlo, una "cultura de mezcla", *op. cit.*, p. 15. Sobre la pluralidad de los discursos que se entrecruzan en ese momento (medios de comunicación de masas, revistas, literatura), puede consultarse el impecable capítulo introductorio de la monografía citada, "Buenos Aires, ciudad moderna", *op. cit.*, pp. 13-31.

interior a la clase³; todos los tipos de escritores mencionados para los años 20 reclamarán para sí mismos el título de escritores, acaso disputándose y negándose a los demás. Y es que, como señalan Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, "junto con la independencia del autor nacen las ideologías estéticas de desprecio hacia el público poco refinado [...] y [...] las condenas hacia quienes, buscando el favor de ese público, cortejan al editor y al mercado"⁴. La literatura, por evanescente y difícil de definir que resulte, es, en el momento del final trunco de nuestro relato, una institución.

Y es que, como observa Angel Rama en su ensayo clásico sobre el tema, el escritor latinoamericano del siglo XIX era algo más y algo menos que un escritor⁵. Algo más, porque desempeñaba en su sociedad otras muchas funciones: médico, abogado, político, incluso presidente del gobierno, como Sarmiento, y muchas veces, también como Sarmiento, un teórico de la modernización⁶. Y es algo menos, porque ninguno es "escritor", en el sentido de especialista en la producción de objetos literarios. Ninguno hubiera considerado que esa palabra le definía de manera satisfactoria.

³ "En el 80 se es político, [...] se nace a la existencia por medio de la política y en la política reside el máximo de realización posible para un hombre", escribe Noé Jitrik, *op. cit.*, p. 63. En ese contexto, "la categoría del escritor era subsidiaria, la cultura como creación [...] no se entendía, por el momento no había espacio más que para una actitud consumidora al servicio de los arquetipos de hombres legalizados para el 80 como los políticos", *ibidem*, p. 65. Se constituye así, por un lado, como uno de los componentes de la "distinción", "una especie de compromiso entre la interioridad y la exterioridad, un punto de encuentro entre las reglas aceptadas para dar curso a la natural expresión del orgullo y el orgullo mismo", *ib.*, p. 68. Por otro, se va constituyendo ya como un elemento muy importante para garantizar la definición y el reconocimiento del grupo: responde así a la "necesidad de ligar el sentimiento de potencia actual con lo que proviene del pasado, como modo de afirmar una legitimidad, necesidad de estudiar las consecuencias de los proyectos realizados desde afuera, separados de los realizadores; necesidad de ratificarse individualmente en los miembros de la misma clase; necesidad de aislarse, de alejarse, para poder retornar a la experiencia del conjunto decantado", *ib.*, pp. 77-78. En suma: "Todo conduce a la intimidad de un grupo", *ib.*, p. 83.

⁴ *Op. cit.*, p. 86.

⁵ Para Angel Rama, desde la Colonia hasta aproximadamente 1870 es imposible hablar de literatura ni de escritores en Latinoamérica. El conjunto de los letrados, la "ciudad letrada" que da título al volumen, constituían una suerte de equipo intelectual al servicio del poder, que tenía como misión legitimarlo, e imponer el orden de los signos sobre vastos territorios desconocidos crecientemente sometidos a partir de los principios ordenadores y otorgadores de sentido que eran las ciudades. Durante este amplio periodo, "a través del orden de los signos, cuya propiedad es organizarse estableciendo leyes, clasificaciones, distribuciones jerárquicas, la *ciudad letrada* articuló su relación con el Poder, al que sirvió mediante leyes, reglamentos, proclamas, cédulas, propaganda y mediante la ideologización destinada a sustentarlo y justificarlo", Rama, Angel, *La ciudad letrada*, Hannover, Ediciones del Norte, 1984, p. 41. Para una crítica de esta concepción de letrado latinoamericano por asumir en un solo concepto elementos muy heterogéneos, vid. Ramos, Julio, *Desencuentros...*, *op. cit.*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 68 y ss.

⁶ "Escribir, a partir de los 1820, respondía a la necesidad de superar la catástrofe, el vacío de discurso, la anulación de estructuras que las guerras habían causado. *Escribir*, en ese mundo, era dar forma al sueño modernizador", Ramos, Julio, *Desencuentros...*, *op. cit.*, p. 19.

La literatura como marca de distinción: el 80

La década del ochenta es, ya lo vimos, la década del verdadero arranque modernizador. En pocos años, la fisonomía de la Argentina cambia, y lo hace de una manera que, muchas veces, no fue la esperada por los padres del proyecto. Uno de los efectos fue la creciente especialización de las diferentes áreas del saber, el correlato intelectual de la división del trabajo⁷. Pero entiéndase bien: esta división no es sólo una cuestión de empleos, aunque en efecto la incipiente profesionalización del escritor implique cambios importantes en el sistema literario. Lo verdaderamente interesante fue el surgimiento de determinados elementos legitimadores, que justificaban la emergencia de ese campo estético autónomo.

A la medida del positivismo y del progresismo, se fue construyendo un saber práctico, altamente especializado, que daba cuenta de la sociedad, del ser humano, de la técnica. Era el lenguaje del saber y del progreso y como tal no podía ser más que utilitario. En el mismo momento, y por su reverso, se iba creando la esfera estética, el campo de lo bello, de lo inútil, aquello que, aparentemente, estaba fuera de los valores del mercado y de la utilidad, precisamente por definirse en nombre de otros valores. Julio Ramos ha estudiado este proceso, este surgimiento de lo bello en el envés de lo útil a propósito de la obra de Eugenio María de Hostos⁸.

Entre las características que definieron como un grupo extremadamente homogéneo a la generación del 80, distinguimos, siguiendo a Noé Jitrik, una tendencia clara a la estetización que, por ejemplo, pasaba por el cuidadoso velado de las fuentes de

⁷ "Estamos en condiciones de observar más claramente la función ideológica de las abstracciones especializadoras del 'arte' y 'la estética'. Lo que representan, de un modo abstracto, es un estadio particular de la división del trabajo. El 'arte' es un tipo de producción que debe ser comprendida separadamente de la norma productiva burguesa dominante: la producción de mercancías. [...] La abstracción limitacionista es en consecuencia tan poderosa que, en su nombre, hallamos medios de negar (o de descartar como periférica) la inexorable transformación de las obras de arte en mercancías dentro de las formas dominantes de la sociedad capitalista. El arte y el pensamiento sobre el arte deben separarse, por una abstracción cada vez más absoluta de los procesos sociales en que todavía se hallan contenidos. La teoría estética es el principal instrumento de esta evasión", Williams, R., *op cit.*, p. 177. Más adelante abordaremos esta especialización que sitúa a la obra de arte fuera del mercado, y en calidad de tal, le otorga un valor añadido y la devuelve a él.

⁸ Julio Ramos cita un significativo texto de Hostos, aparecido en una fecha tan temprana como 1873, curiosamente en el prólogo a la segunda edición de su novela *La peregrinación de Bayoán*, en el que el fundador de la Escuela Normal de la República Dominicana, afirmaba: "Hay en el mundo demasiados artistas de la palabra, demasiados adoradores de la forma, demasiados espíritus vacíos que sólo a la ley de las proporciones saben obedecer, y yo no quería ser uno de tantos habladores que, en tanto que llenan de palabras sonoras el ámbito en que se mueven, son radicalmente incapaces de realizar lo que más falta hace en el mundo: hombres lógicos". La conclusión de Ramos es certera: "El mismo ímpetu de la racionalización, cancelando la autoridad de las letras, generó, por exclusión, ese espacio devaluado por Hostos, donde sin embargo iría emergiendo un sujeto literario; sujeto que erige su voz por el reverso -y como crítica- de la racionalización, su voz cargada de valor 'espiritual' precisamente en un mundo ya desencantado y mercantilizado", Ramos, J., *Desencuentros...*, *op. cit.*, pp. 53-55.

su riqueza, por su espiritualización, como si siempre hubiera estado allí, como si formara parte de la naturaleza misma de las cosas. Al mismo tiempo, la marcada cohesión de este grupo iba a ir produciendo toda una definición del "interior", carente de los valores que regían el "exterior" tantas veces exaltado a propósito del progreso. Pues bien: ése era el lugar de la literatura. Era una marca de distinción, como la cultura francesa, una conversación ingeniosa a media voz y *entre nos*⁹, un oficio de notables. En muchas ocasiones, es una habilidad, una afición, fruto del talento y del ingenio de un aristócrata diletante¹⁰. No cuesta ningún esfuerzo y su función es ser no funcional, estar fuera del mercado y demarcar unos destinatarios con los que se comparte una perspectiva y una visión del mundo, lo cual no es poco. Alguno de los miembros de esta generación, como Rafael Obligado, fueron un paso más allá y defendieron explícitamente "un ejercicio de la literatura que no tuviera otra justificación que su pertenencia al dominio autónomo del arte"¹¹.

Lo literario se define entonces por negación, por lo que no es, por un lugar entre los otros discursos, y es así desde el arranque mismo de su existencia autónoma, desde la condición de posibilidad de esa existencia. Por ello, una historia posible del medio siglo del que nos estamos ocupando consistiría en el rastreo de las definiciones de sí misma que ha dado la literatura, de la delimitación del objeto, de su relación con la sociedad, de la función de lo estético, del lugar del escritor, de las versiones en pugna. Y esa historia es posible contarla desliziándose entre las ficciones gauchescas, uniendo los lugares de enunciación de todas ellas.

La belleza como técnica: el Modernismo

En 1888, por ejemplo, en Chile, Rubén Darío publica *Azul...*, y cinco años después, en Buenos Aires, aparece *Prosas profanas*. Como señaló Angel Rama, la construcción que realizan los llamados modernistas de torres de marfil que refugian al artista, no debe leerse de acuerdo a los tópicos conceptos de superficialidad o de esteticismo, sino desde esta problemática de la autonomización del arte y de su misma

⁹ *Entre nos* es precisamente el título de una obra literaria, perteneciente al género de la *causerie*, de Lucio V. Mansilla.

¹⁰ "Y a ratos perdidos, entre un bostezo a dos carrillos y un tarro de caporal, llegué a fabricar el atajo de vaciedades que ustedes saben", proclama provocativamente el *enfant terrible* de esta generación, llevando este gesto a su extremo. Cambaceres, Eugenio, *Poutpourri / Música sentimental*, Madrid, Hispamérica, 1984.

¹¹ Prieto, A., *op. cit.*, p. 120.

definición. Los modernistas -según señala Angel Rama- "hicieron de su producción artística una profesión que exigía fundados conocimientos y aun raros tecnicismos"¹².

Estos autores, como observa Sonia Mattalia, ensayarán diversas respuestas ante los principales interrogantes. Se definirán, por ejemplo, enfatizando el concepto de estilo y el arte en tanto saber técnico, especializado productor de belleza¹³ (emergencia del "trabajo sobre la forma como valor específico en el mercado de bienes culturales"¹⁴), evidenciando su conocimiento histórico de los procedimientos literarios y su capacidad para manipularlos ("el artista se coloca frente a la herencia cultural para intervenir en ella, manipulándola y convirtiéndola en su material de trabajo"¹⁵), o construyendo, a partir de esa condición de discurso dejado como resto por el ideal del progreso y del hombre lógico, un espacio de crítica a la modernidad.

En ese caso, la llamada "repolitización" del intelectual, se producirá desde ese recién estrenado espacio autónomo, precisamente en tanto que tal: "La repolitización del lugar del intelectual [...] se dirige a una resemantización de las letras como espacio de contestación y legitimación de los intelectuales frente a la consolidación de los aparatos de los estados liberales"¹⁶. Sin embargo, ésta puede consistir en posturas conservadoras,

¹² Rama, A. *op. cit.*, p. 108. Ya en 1945, Pedro Henríquez Ureña, en *Las corrientes literarias en la América hispana*, había planteado su acercamiento al modernismo literario a partir del fenómeno contemporáneo de la división del trabajo, y de la marginalidad del lugar del artista: "Comenzó una división del trabajo. Los hombres de profesiones intelectuales trataron ahora de ceñirse a la tarea que habían elegido y abandonaron la política; los abogados, como de costumbre, menos y después que los demás. El timón del estado pasó a manos de quienes no eran sino políticos"; "La transformación social y la división del trabajo disolvieron el lazo tradicional entre nuestra vida y nuestra literatura", Lasarte Valcárcel, Javier, *Pedro Henríquez Ureña: del ensayo crítico a la historia literaria*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1991, pp. 93 y 101. Significativamente, el epígrafe dedicado al modernismo lleva por título "Literatura pura (1890-1920)".

¹³ "Una vez demostrado que el arte tiene por objeto la consecución de lo bello, y que éste no puede encontrarse en el orden de la materia sino en el del espíritu...", Gutiérrez Nájera, Manuel, "El arte y el materialismo", en Mattalia, Sonia (ed.), *Modernidad y fin de siglo en Hispanoamérica*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1996, p. 47.

¹⁴ Mattalia, Sonia, *Miradas al fin de siglo: lecturas modernistas*, Valencia, Estudios Iberoamericanos, 1997, p. 21.

¹⁵ *Ib.*, pp. 25-26.

¹⁶ *Ib.*, p. 32. Por cierto que Julio Ramos considera esta "repolitización" de determinados autores como una muestra de la especificidad de la modernización latinoamericana, percibida como desigual. Martí, por ejemplo, habla "desde la literatura como institución social que sin embargo no ha consolidado sus bases", *op. cit.*, pp. 65-66. Ello explicaría la *impureza* de la literatura de este período, y, por ejemplo, la carencia en José Martí, de "cualquier tipo de síntesis, de equilibrio, entre las exigencias del emergente sujeto estético y los imperativos ético-políticos que relativizan su autonomía", *ibidem*, p. 80. Quizá subyace en estas afirmaciones de Julio Ramos el prejuicio de que sólo la modernización latinoamericana fue desigual. En este sentido son muy útiles las observaciones de Néstor García Canclini sobre la presencia de elementos de desigualdad en las modernidades europeas y norteamericana, del estilo campo / ciudad, o diferencias regionales; unas y otras implican diferencias culturales. "Hay que revisar si existen tantas diferencias entre la modernización europea y la nuestra", García Canclini, N., *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1992, p. 54. Así mismo, quizá sea posible asociar esa nostalgia de la totalidad frente a la fragmentación moderna (*ib.*, p. 79) que Julio Ramos detecta en Martí, con el sentimiento de estar asistiendo a la disolución de la sociedad propia, definidor de la modernidad según Marshall Berman: "Las personas que se encuentran en el centro de esta vorágine son

pre-modernas, que reclamen la atención de esos aparatos estatales y su reconocimiento de la autoridad del poeta¹⁷. En el capítulo dedicado a Leopoldo Lugones vamos a ver un buen ejemplo.

La independencia y el profesionalismo

La generación de los modernistas, no está formada ya por escritores *gentlemen*. Sus definiciones de arte no tienen ya la delicada esquisitez de lo superfluo que define un estatus, o si lo tiene, es a costa de velar sus condiciones de producción. Muchos de los escritores modernistas, como Rubén Darío, se sitúan entre la profesionalización de la escritura, o la doble vida fuera de sus oficinas de funcionarios del estado (Lugones). La legitimación de la literatura es la legitimación misma de su lugar de enunciación, el diseño de una autoridad. Y ello, entre otras cosas, se presenta como un rechazo del mercado para volver a él. O incluso como el lamento porque el mercado no premia suficientemente su trabajo especializado sobre la belleza¹⁸. Es como el gesto del *gentleman* profesionalizado, esto es, enfatizando el trabajo de construcción de lo distinguido, y puesto a la venta.

Géneros híbridos, como la crónica, lugar periodístico de lo estético, muestran a la perfección esta relación compleja, tal y como ha estudiado Julio Ramos, y como tendremos ocasión de comprobar en el capítulo dedicado a Roberto J. Payró y sus crónicas de ficción. Son el trazado de la frontera inferior de lo estético: "la crónica [...] representa la pugna de autoridades, la competencia discursiva, presupuesta por el 'interior' poético. El interior, el campo de identidad de un sujeto (literario, en este caso), sólo cobra sentido por la oposición a los "exteriores" que lo limitan, que lo asedian, si se quiere, pero que a la vez son condición de posibilidad de la demarcación de su espacio. [...] el énfasis del 'estilo' [...] sólo adquiere densidad en proporción inversa a los lugares 'antiestéticos' en que opera"¹⁹.

Y es que, la literatura, como veremos, se define siempre trazando su frontera inferior. Y entiéndase bien: no sólo porque se define a partir de lo que no es literatura, de

propensas a creer que son las primeras, y tal vez las únicas, que pasan por ella. [...] Probablemente, la mayoría de estas personas han experimentado la modernidad como una amenaza radical a su historia y sus tradiciones", Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, México, siglo XXI, 1989., p. 1. Y es que quizá esa "nostalgia de la totalidad pueda considerarse como un fenómeno "moderno. No "moderno periférico", sino "moderno", sin más.

¹⁷ Y les otorguen la función "en tanto ideólogos" de "la conducción espiritual de la sociedad". Es la "función ideologizante que se auto-arrogan los escritores en la "ciudad modernizada", según Ángel Rama, *op. cit.*, p. 110. El caso de Lugones es muy claro.

¹⁸ "Ignoro quien lo dijo, pero estoy seguro de que fue uno de los primeros hombres que pensaron; de todos los caminos que guían a la pobreza, la literatura es el más amplio y expedito", Gutiérrez Nájera, M., "La protección a la literatura", en Mattalia, S. (ed.), *Modernidad...*, p. 53.

¹⁹ Ramos, J., *Desencuentros...*, *op. cit.*, p. 111.

los discursos otros de la técnica, sino porque pronto se vuelve sobre sí misma y opera una escisión en su espacio. A determinadas narraciones de ficción, a determinadas composiciones en verso, se les niega la condición de literatura, porque carecen de determinados elementos técnicos necesarios, o porque no participan de determinadas esencias definidas cada vez como "belleza" o como "cultura"²⁰. El escritor moderno se define señalando a otro escritor como su negativo, y también escindiendo el público, diseñando una zona de sombra para la que no escribe.

El "otro" del gentleman del 80, era evidente. El otro es el escritor profesional. En esta Tesis Doctoral analizaremos el discurso de uno de ellos, Eduardo Gutiérrez. Pero la emergencia de nuevos sectores sociales que hemos visto erigirse en el argumento principal de nuestro relato, de un amplio público lector y de medios de comunicación de masas, hacen que en las siguientes generaciones, nuevos apellidos se añadan a los elencos de escritores, como Gerchunoff, por ejemplo. Son escritores nuevos, que de un lado teorizarán su profesionalidad²¹ -en nombre de la independencia²², por ejemplo-, que asumirán en ocasiones los moldes estéticos de los letrados tradicionales, que reescribirán la tradición letrada, pero que se construirán también su propia genealogía de textos; escritores profesionales accediendo a la alta cultura, a su vez, definirán sus otros²³. La crítica literaria, como veremos, reproducirá una y otra vez todos esos gestos.

²⁰ Dos ejemplos muy distintos, y de algún modo similares, en dos momentos extremos de nuestra cronología: "Un personaje tan grande debía abrumar a un escritor tan pequeño. No ha podido cantarlo, no ha podido ponerlo en acción y lo ha degradado. No ha sabido hacerlo un poeta y lo ha hecho un asesino", escribe Martín García Merou a propósito del *Santos Vega* de Gutiérrez en 1881 (citado en Prieto A., *op. cit.*, p. 101); "Yo no he de proclamar mi corazón cual mercancía, ni menos he de piruetear para cautivar tu atención dispersa en el vario kaleidoscopio de tu vivir [...] Si buscas la bazofia de todos los días, saca de tu bolsillo unos níqueles y compra cualquier revista; pero este libro está de más en tus manos", escribe Eduardo González Lanuza en el prólogo de *Prismas* en 1924 (citado en Sarlo, B., *op. cit.*, pp. 98-99). Lo que tienen en común, obviamente, es su voluntad de segmentación del público y de los escritores. Ambos autores están proponiendo una definición de lo literario, muy diferente entre sí, pero que se opone para aparecer a la escritura de los "otros", tributarios del gran público, esclavos de lo cotidiano.

²¹ "La corte, antes albergue de bardos de alquiler mira con ojos asustados a los bardos modernos, que aunque a veces arriendan la lira, no la alquilan ya por siempre, y aun suelen no alquilarla", Martí, José, "Prólogo al 'Poema del Niágara'", en Mattalia, S. (ed.), *Modernidad...*, p. 69. El alquiler múltiple, el arriendo, puede ser aquí ya una forma de independencia.

²² Al artista moderno, como señaló Walter Benjamin, le gusta soñarse al margen de la sociedad, correlato perfecto de esta condición de "resto" que tiene la literatura: "En el mismo momento en que Víctor Hugo celebra la masa como héroe del epos moderno, Baudelaire escruta para el héroe un lugar de huida en la masa de la gran ciudad. Hugo, como 'citoyen', se pone en el lugar de la multitud; Baudelaire se separa de ella en cuanto héroe", Benjamin, Walter, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*, Madrid, Taurus, 1980, p. 83. En el mismo sentido, Marshall Berman, observa, generalizando esta afirmación, y vinculándola además a la fundación del espacio del arte como crítica a la modernidad: "La imagen contrapastoral del mundo moderno genera una visión notablemente pastoral del artista moderno que flota libremente por encima de todo", Berman, Marshall, *op. cit.* p. 138.

²³ "La posición 'profesionalista' responde a un doble frente de lucha: por un lado, se distancia del escritor estrictamente mercantil del periódico, pero a la vez reconoce en el mercado, no solo un medio de subsistencia, sino la posibilidad de fundar un nuevo lugar de enunciación y de adquirir cierta legitimidad

Rafael Obligado: primer acercamiento a la utilidad de la literatura y de la tradición

La historia de las ficciones gauchescas es también la historia de una de las legitimaciones posibles de la literatura: es la depositaria de la tradición, y ello, como hemos visto en el apartado anterior, no constituye una función baladí, sobre todo a partir de la generación del Centenario. Vamos a verlo a partir de dos pequeños jalones en esta historia.

Rafael Obligado es, a todos los efectos, un *gentleman* del 80. Su tertulia es una de las más prestigiosas y elegantes del Buenos Aires de la época, y nada hay en él que pueda confundirlo con los escritores que, por esas fechas, comenzaban a dirigirse a los incipientes públicos urbanos. Su obra poética, en la tradición romántica, está compuesta de versos selectos destinados a ser consumidos por sus pares en la intimidad de los salones. Es un representante de la vieja guardia estética. Él será, por ejemplo, uno de los críticos que más ásperamente se enfrenten con Rubén Darío y los Modernistas en la década siguiente.

Sin embargo, uno de sus poemas, el *Santos Vega*, es editado, no sólo en su volumen *Poesías*, edición de lujo impresa en París, con una tirada de tan solo 500 ejemplares numerados, sino también en un folletín, *Santos Vega. Tradiciones argentinas* de 10.000 ejemplares, en la editorial de Pedro Irume, una de las especializadas en la publicación de folletines. No es descartable que el motivo directo fuera la publicación del *Santos Vega*, de Eduardo Gutiérrez, texto al cual vamos a dedicarnos en esta Tesis. De hecho, en 1894, en su artículo "Sobre el arte nacional", todavía se complace en vilipendiar ásperamente al folletinista ya desaparecido y a sus seguidores²⁴.

Por primera vez, entonces, un miembro de la élite entrevé la necesidad de contrarrestar ese imaginario emergente percibido como subversivo, y constituye, por tanto, todo un precedente significativo de Quesada, o Lugones. De paso, además, impugna la competencia literaria de un escritor entregado al mercado²⁵. En la carta que le

intelectual insubordinada a los aparatos exclusivos, tradicionales, de la república de las letras", Ramos, J., *Desencuentros...*, *op. cit.*, p. 86.

²⁴ "Ni en Juan Moreira, hermano menor de Diego Corrientes, ni en otros de su jaez, el arte se personificará entre nosotros; ni nacerá la nueva Tepsícure del pericón nacional, ni Melpómene de las tragedias entre el gaucho y la partida", citado en Prieto, A., *op. cit.*, p. 114. Nótese el gesto cultista con que conjura los fantasmas gauchescos.

²⁵ El mismo gesto, desde luego, se podrá detectar en el varias veces mencionado Ernesto Quesada, quien en un solo gesto expulsa a los escritores y a su público a lo exterior de lo literario: "Están escritos sin especial preocupación de arte, antes bien diríase que adrede y con evidente esfuerzo para que su estilo se acerque a la manera corriente de expresarse y raciocinar, que caracteriza a la clase inferior de lectores a que están dedicados". Y claro, así las cosas, es normal que "Todos los fermentos malsanos de la sociedad experimentaron verdadera fruición al leer las hazañas de esos *matreros* - verdaderos *outlaws*, enemigos del

dirige a su editor masivo, con ocasión de la publicación por parte de éste en su "Biblioteca popular" de una antología de textos de Echeverría compilados por el propio Obligado, aparece ya una definición de la literatura que parece implicar una determinada noción de su utilidad social en tanto que literatura, una legitimación basada en la especificidad del hecho literario, pero sustancialmente diferente del esteticismo cultivado por su generación y por él mismo:

"No tengo inconveniente en acceder al deseo de usted; antes bien, me felicito de que existan en el país editores tan empeñosos como usted y, añadiré, tan valientes para afrontar la indiferencia pública.

...La difusión de las obras de Echeverría, en la forma popular en que usted se propone dárnoslas, es un servicio que hoy, más que nunca, debemos agradecerle los argentinos. Nuestro espíritu nacional desfallece; la fiebre del engrandecimiento nos domina hasta casi el punto de olvidar nuestras pasadas glorias, en acecho de problemáticas grandezas; y el absurdo cosmopolitismo, enemigo del hogar y de la patria, echándose las de filántropo, debilita nuestra personalidad como nación..."²⁶.

No podemos detenernos ahora en un análisis del poema, algo que ya hemos realizado en otro lugar²⁷. Sin embargo, no podemos dejar de mencionar su conclusión, donde Obligado ofrece una definición de la literatura y la tradición ciertamente interesante. Y es que este autor está a punto de descubrir en este texto una de las nada desdeñables utilidades de lo inútil.

Como es bien sabido, el poema concluye con toda una exaltación del progreso. El excelso payador tradicional es derrotado por un payador extranjero, Juan Sin Ropa, como en la leyenda, pero que resulta representar, además, el progreso: "Era el grito poderoso / del progreso, dado al viento; / el solemne llamamiento, / el combate más glorioso. / Era, en medio del reposo / de la Pampa ayer dormida, / la visión ennoblecida / del trabajo, antes no honrado; / la promesa del arado / que abre cauces a la vida" (vv. 490-499)²⁸. El poema es entonces toda una exaltación lírico-épica del progreso, que vendría a superar el estancamiento en que ha venido a concluir el escenario tradicional y patriótico que se ha venido cantando. Sin embargo, y esta es la gran novedad aportada por Obligado, la desaparición de la tradición no implica su olvido. El poema viene a rescatarlo de la

orden social -que acuchillaban policías...", *op. cit.*, pp. 35-36. Se trata evidentemente de un lugar ejemplar para observar la indistinguible unión de lo estético y lo ideológico, a que hicimos referencia en el apartado 1.

²⁶ Citado en Prieto, A., *op. cit.*, p. 122.

²⁷ Peris Llorca, Jesús, "Dos visitas (para quedarse) del gaucha a la ciudad del ochenta", en *La construcción de un imaginario nacional. Don Segundo Sombra y la tradición gauchesca*, Valencia, Estudios Iberoamericanos, Universitat de València-Tirant lo Blanch LLibres, 1997, pp. 95-128.

²⁸ Se cita por Becco, Horacio Jorge, *Antología de la poesía gauchesca*, Madrid, Aguilar, 1972, pp. 1661-1674.

memoria tradicional, de boca de un "viejo y noble abuelo"²⁹. La literatura misma es la garantía de su perpetuación.

Lo tradicional es, entonces, en Obligado, el reverso del progreso, su resto; y, sin embargo, tiene un lugar en él, como atestigua su voluntad por extenderlo entre las nuevas capas de población. El mismo Santos Vega que seesteaba indolentemente al inicio de la última de las cuatro secciones del texto y que debía ser superado por el nuevo payador, es rescatado en tanto que emblema. La tradición es un elemento que escapa a la lógica del progreso, y que sin embargo debe ser conservada, ya que se vincula a elementos considerados fundamentales como la definición de la nacionalidad, y su vinculación con las jerarquías y la propiedad.

Como en el caso de la literatura, su valor escapa a la lógica del progreso, y sin embargo es implicado por éste; como en el caso de la literatura, su valor está definido en otro orden, en el espacio de los universales, la belleza, el espíritu, la patria. Necesariamente están condenadas a encontrarse. Una de las formas de legitimación de la literatura, una de sus modalidades de idealidad, incardinada en el concepto mismo de lo estético, será la de constituirse en "depositaria de la tradición", esto es, en infatigable proveedora y constructora de identidades, en naturalizadora de determinados modelos de conducta como esencialmente argentinos.

Ricardo Rojas: la institución

Y el otro pequeño relato ejemplar inserto en esta historia: En la primera década del siglo XX se crea la cátedra de Literatura Argentina en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, fundada por cierto en 1896 como escisión de la de Derecho. Su primer catedrático no va a ser otro que Ricardo Rojas, el auténtico creador de la historia de la literatura argentina, y que apenas diez años después se convertirá en Decano de la Facultad³⁰.

Y es que no es de ninguna manera casual que el surgimiento como disciplina de la literatura argentina en la universidad se produzca en el mismo momento en que se está produciendo el giro imaginario que hemos mencionado. Si Sarmiento soñaba con una historia futura entendida como corte abrupto con su presente, cuando ese corte se ha producido, el objetivo será trazar continuidades que otorguen filiaciones y

²⁹ Los versos finales del poema son: "Ni aun cenizas en el suelo / de Santos Vega quedaron, / y los años dispersaron / los testigos de aquel duelo. / Pero un viejo y noble abuelo / así el cuento terminó: 'Y si cantado murió / aquel que murió cantando, / fué -decía suspirando- / porque el diablo lo venció'", *ed. cit.*, p. 1674, vv. 540-550. La literatura, por lo tanto, ha llegado justo a tiempo.

³⁰ Ramos, J., *Desencuentros...*, *op. cit.*, pp. 62 y 219.

legitimaciones³¹. La historia de la literatura argentina es una de las disciplinas que van trazando el carácter de la nación. La definición de la identidad nacional, la construcción de la tradición, es percibida entonces como la principal función de la literatura en 1910, lo que es capaz de dotarla de existencia institucional. Es sintomático que, una vez más, las legitimaciones tanto de la literatura como de la tradición, insistan en sustraerlas de la esfera de lo económico, en afirmar la utilidad de lo ideal en tanto que tal. El propio Ricardo Rojas, en su ensayo "La Universidad y la cultura argentina", escribía en 1920:

[Alberdi y Sarmiento] "llevaban razón en cuanto dijeron a favor de nuestros progresos utilitarios y de la enseñanza pragmática que nuestra indigencia reclamaba, pero no llevaron razón en su notorio desdén por ciertas formas desinteresadas de la vida espiritual. [...] Ambos dejaron creer que bancos, ferias, bolsas, congresos, cosechas, escuelas prácticas, puertos y ferrocarriles bastaban a la civilización [...]. Sin ese desinterés espiritual, lo que resta no sirve sino para acrecentar colonias o para enriquecer factorías"³².

Mientras que en su "Historia de la Literatura Argentina", afirmaba, a propósito de las funciones de la cultura y la historia:

"Yo creo que no hemos extraviado el camino, pero que podríamos extraviarlo. Una nación concluye por no saber adónde va, cuando ignora de dónde viene... La cultura y la historia son empresas espirituales. Sin la conciencia integral de su nacionalidad; sin saber lo que ella es en el espacio y en el tiempo; lo que ha sido en el pasado, lo que debe ser en el presente, lo que será en el porvenir, cada argentino regresa al egoísmo instintivo del indio o al exotismo individual del colono"³³.

La cultura y la historia, la tradición y la literatura, son "espirituales", y en tanto que tales se les reivindica un lugar en la modernidad y el progreso, para rescatarlos de una barbarie que los retrotrae al indio o al colono primitivo. "El arte argentino ha de pintar nuestro paisaje y perpetuar sus tradiciones, revelando el misterio de la vida humana en nuestro ambiente", escribe en una formulación ejemplarmente sintética de nacionalismo y esencia humana en la conclusión del volumen dedicado a *Los gauchescos*³⁴. Y, por cierto, que Ricardo Rojas concibe el arranque de la tradición literaria nacional en los gauchescos. Son, como en el caso de Leopoldo Lugones, los trovadores de las epopeyas argentinas. Si, como ha señalado Laura Estrín, la historia literaria de Rojas tiene en la

³¹ Una pequeña anécdota procedente de la otra historia y con el mismo protagonista: "Rojas se había opuesto a ella [a la Ley Sáenz Peña], sosteniendo que había que limitar el voto sólo a los alfabetos que practicaran el idioma nacional y tuvieran conocimiento de la Constitución", Vitagliano, Miguel, "Paul Groussac y Ricardo Rojas o el lugar de los intelectuales", en Rosa, N. (ed.), *op. cit.*, p. 71.

³² Ramos, J., *Desencuentros...*, *op. cit.*, p. 219.

³³ Citado en Estrín, Laura, "Entre la historia y la literatura, una extensión. *La 'Historia de la literatura argentina'* de Ricardo Rojas", en Rosa, N. (ed.), *op. cit.*, p. 100.

³⁴ Rojas, Ricardo, *Historia de la literatura argentina*, vol. II, Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft limitada, 1957, p. 639.

"extensión" su recurso fundamental³⁵, los gauchescos son el origen de todas sus extensiones y generalizaciones:

"Descubro en toda esa formación caracteres tan orgánicos de arte y nacionalidad, que veo plasmarse en la pampa al gaucho, y en el gaucho a la poesía payadoresca. Así también, de esa literatura popular, veo nacer después de 1810 la épica popular, y desprenderse de ésta, la novela y el teatro nacionales.

El ciclo gauchesco que he organizado y comentado, prueba también la semejanza de los payadores con los aedas y los rapsodas, a la vez que con los trovadores y juglares. Los tipos de la epopeya homérica pasaron al teatro griego; los de la epopeya gauchesca al teatro criollo (cap. XXVIII). La materia épica de las gestas medievales, transmigró a la novela de caballerías y las crónicas históricas, así como la materia social de nuestros romances épicos, transmigró a la novela de gaucherías y crónicas históricas de Eduardo Gutiérrez (cap. XXVII). Pero como éstas no eran sino las epopeyas gauchas prosificadas al modo vulgar, es aquí donde se operó la génesis del teatro, con los personajes de la épica tradicional, como en el caso homérico".

La conclusión es, entonces, inevitable:

"Los autores que he analizado bajo el nombre de *los gauchescos*, pudieran muy bien haberse agrupado bajo el nombre común, de *los primitivos*, pues lo son, por su técnica embrionaria y su emoción auténtica, los primitivos de una real y venidera literatura nacional"³⁶.

Y desde luego que estas obras no son casos aislados. Paralela a la inversión de la dicotomía de Sarmiento, la naciente historia literaria, redefine a los primitivos gauchescos, y convierte sus soflamas de guerra, sus construcciones utilitarias e ideológicas de la voz del gaucho, en la genuina expresión de los primitivos argentinos, gérmenes de la nación: Joaquín V. González, ya en la generación del 80³⁷ o Arturo Giménez Pastor³⁸, son tan sólo alguno de los nombres que podrían citarse junto a Rojas.

³⁵ "Historia y estética no son correlativas, no son concéntricas sino excéntricas. Por ende, la clasificación que emprende Rojas es por la época o temporalidad del tema-idea de los textos y no por la instancia de su escritura -hecho que le ocurre paradigmáticamente con los análisis de V.F.López, J.C.Varela, B.Hidalgo-. En consecuencia, producto de estos problemas en la construcción de la historia son sus límites imprecisos, hecho que ha permitido su extensión. Entonces, si no es la ordenación cronológica será la agrupación y la elipsis los índices formales de la evolución histórico-literaria, en la evolución no puede haber rupturas pero sí saltos", Estrín, L., *op. cit.*, p. 80.

³⁶ Rojas, R., *op. cit.*, pp. 637 y 639 respectivamente.

³⁷ Joaquín V. González, uno de los pioneros en la reivindicación de la tradición gauchesca como clave del imaginario nacional argentino, escribía ya en 1888: "La poesía como manifestación primitiva del espíritu y la tradición como esbozo primitivo de la historia, son las fuentes donde la inteligencia que analiza va a beber los elementos de la obra reveladora; y la poesía y la tradición, teniendo una raíz profunda en la naturaleza del hombre, no mueren sino que toman nuevas formas siguiendo la elevación del nivel social, y las transformaciones progresivas que los tiempos y los sucesos obran en la esencia de las razas", González, Joaquín V., *La tradición nacional*, cito por la edición de Buenos Aires, Hachette, 1957, p. 23. Por supuesto, entonces, la figura literaria del gaucho, encarnada en el personaje de Santos Vega "brilla sobre los horizontes de nuestra literatura y de nuestra tradición, como la estrella polar que marca a los poetas del presente y del futuro la senda que lleva a la creación de nuestra gran poesía nacional", *ibidem*, p. 115.

³⁸ Arturo Giménez Pastor dedica en 1917 una monografía a los poetas de la Independencia argentina, escrita ya, por cierto, en la ortografía criolla que propondrá el nacionalismo argentino como correlato de

Ellos, junto con otros autores que desde perspectivas no estrictamente literarias, abordan la construcción del "ser nacional", y convierten al gaucho en uno de sus elementos centrales³⁹, vienen a completar la redefinición letrada de la tradición, su consagración, y por tanto la fijación de su ortodoxia, tal como proponía Obligado un par de décadas antes. Nadie puede dudar ya de la utilidad ni de lo tradicional ni de lo literario.

La literatura: espacio propio de la tradición

Por lo tanto, si por el reverso de los discursos técnicos aparece en estos años el discurso estético autónomo, simultáneamente, se está produciendo la emergencia de lo tradicional por el reverso de lo moderno. Ambos, con relaciones más o menos contradictorias, van a entrar en la sociedad argentina moderna como ámbitos exentos a la lógica del mercado, en calidad de reductos de "espiritualidad" y de "esencias".

Las historias de ambos conceptos se encuentran en un determinado espacio, y ese va a ser el objeto de análisis en esta Tesis Doctoral. Desde Rafael Obligado, toda una serie de escritores se consagrarán a fijar lo rural en el imaginario nacional de la Argentina, mientras una parte de la crítica se afana por dotarles de una tradición en que insertarlos. Los viejos textos del XIX se refuncionalizan y casi se convierten en otros. Lo nacional es construido, entonces, como algo que siempre estuvo allí. En relación a esa construcción se institucionaliza una de las imágenes de lo literario, de su función, y de su autonomía.

Nuestro recorrido, atraviesa ambas historias en el trayecto que hacen en común. Recorreremos diversas escrituras, producidas desde lugares distintos, y para públicos muy diferentes. Vamos a encontrar a una oveja negra de la élite que escribe para el gran

esta definición de la literatura nacional. En su texto, obviamente, tiene un lugar destacado Bartolomé Hidalgo, y la poesía gauchesca es definida como "este género de poesía popular en que el sentimiento, las sensaciones, la modalidad peculiar, la psicología, en suma, las costumbres, el lenguaje y la naturaleza inconfundiblemente argentinos encontraron su expresión característica y original", Giménez Pastor, Arturo, *Los poetas de la revolución*, Buenos Aires, Librería de A. García Santos, 1917.

³⁹ Cito solo dos autores, a título de ejemplo, de las mismas generaciones que los citados anteriormente: Ventura R. Lynch en 1883 publica *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital de la República*, en la que recoge leyendas y melodías populares, y realiza toda una descripción y clasificación del gaucho y sus cualidades que prácticamente ofrece una síntesis de los tópicos que van a vincularse con él: Patriotismo, valor, destreza con el caballo y respeto por el patrón, dotes artísticas naturales, etc. La edición consultada lleva por título *Folklore bonaerense*, Buenos Aires, Lajouane, 1953. Hacia al final de nuestro recorrido, un nacionalista de los años 20 como Vicente Rossi sintetiza el lugar del gaucho en estas descripciones de lo nacional argentino, que lo convierte en una esencia actuante en el presente que conlleva una serie de imperativos éticos e ideológicos: "En el alma de cada criollo, hay un gaucho dormido, más o menos auténtico; y al decir 'gaucho' no uso el epíteto despectivo de nuestros escritores de prosapia; no hago ironía, ni me refiero a los épicos 'bárbaros' y 'semibárbaros' de los partes de 1811; digo gaucho por lo que debe ser: patriotismo abnegado, rebeldías jenerosas y valor a toda prueba; herencia cívica a la que deben guardar profunda veneración las generaciones rioplatenses, conservando así el fuego sagrado de la Patria, en el que puedan hacer el sacrificio de sus deformes ídolos de ambiciones y personalismos los elejidos para colaborar en la dirección de sus destinos", Rossi, Vicente: *El gaucho; su origen y evolución*. Córdoba, Rio de la Plata, 1921, p. 49.

público, y cuyos textos son considerados por sus compañeros de clase en el límite de lo subversivo (Eduardo Gutiérrez); a un genuino *gentleman* del 80 con síntomas de incipiente dandismo nihilista (Eugenio Cambaceres); a un escritor cordobés miembro de la oligarquía del interior ensayando diversos gestos legitimadores (Leopoldo Lugones); a un periodista procedente de la clase media vinculado ideológicamente al socialismo argentino (Roberto J. Payró); a un inmigrante de primera generación (Alberto Gerchunoff); y a dos viejos oligarcas epigonales en los años 20, el escritor oficial Enrique Larreta, y ese extraño *gentleman* que comparte sus ficciones con el gran público que es Benito Lynch.

Lo único que tienen en común los textos analizados es que proponen versiones de lo rural argentino, y lo vinculan de una forma u otra a la definición de lo nacional. La literatura, en todos ellos, aparece como una suerte de discurso privilegiado sobre la nación y su "esencia", aunque estos conceptos, esencia, nación, se revelen como distintos cada vez. La actitud hacia la literatura que de ellos se desprende, su definición y el trazado de su lugar de enunciación, su manera de procesar la tradición, no pueden ser idénticos. A través de esos textos, vamos a asistir a la pugna por la configuración de un imaginario nacional ortodoxo, pero también, de manera inseparable, a la emergencia de nuevas escrituras, de nuevos lugares posibles de enunciación, de nuevos públicos, de nuevas relaciones de poder que se trazan en los textos. Y, por supuesto, también, a la redefinición, en cada momento, de los antiguos espacios. Esa es la historia doble que vamos a contar en los capítulos siguientes.

6. Las ficciones del gaucho y la crítica literaria

La crítica y los gauchos literarios

Debido a la mencionada heterogeneidad del corpus, no es habitual encontrar obras que se ocupen de todos los autores a la vez. Tan sólo, por supuesto, *Historias de la Literatura*, o obras monumentales, como *La pampa en la novela argentina*, de Enrique Williams Alzaga¹, dan cuenta de todos ellos, y de muchos otros. Esta última es una obra histórica y descriptiva sobre los autores que han imaginado la pampa en la literatura argentina prácticamente desde la colonia hasta el momento de su publicación. Está formada por una serie de extensas citas de las descripciones que estas novelas incluyen, punteada por pequeñas reseñas biográficas de los autores y comentarios impresionistas y valorativos de las obras. Su principal interés, y no es poco, es servir como una suerte de catálogo de obras, autores y estilos ciertamente amplio, y puede ser un instrumento muy útil en los momentos iniciales de cualquier investigación sobre el tema.

El tema del gaucho y el paisaje en la literatura argentina sí ha tenido gran fortuna crítica en épocas diversas, pero, sobre todo, así ha sido en el caso de las obras clásicas del género gauchesco, las de los poetas del siglo XIX. El *Martín Fierro*, por ejemplo, convertido en pieza clave en la historia de la literatura argentina, y documento fundamental para basar cualquier definición de "lo argentino" es, sin duda, una de las obras literarias latinoamericanas sobre las que más se ha escrito. Volúmenes como *Martín Fierro: cien años de crítica*, compilado por José Isaacson², o *Leumann, Borges, Martínez Estrada: Martín Fierro y su crítica*, de Beatriz Sarlo y María Teresa Gramuglio³, pueden servir de compendios iniciales de las principales líneas críticas.

Y es que, como hemos visto a lo largo de los apartados anteriores, la gauchesca, y la literatura sobre el gaucho, iban a convertirse en un puntal de la cultura argentina, constante fuente de abundantes exégesis. Tanto la figura del gaucho, como la literatura que se ocupaba de él, fueron considerados desde Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas una suerte de textos en clave en los que podían leerse las "esencias" de la cultura y de la

¹ Buenos Aires, Estrada, 1955.

² Buenos Aires, Plus Ultra, 1986. Incluye textos de José Isaacson, Rafael Hernández, Pablo Subieta, Miguel de Unamuno, Marcelino Menéndez Pelayo, Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, Federico de Onís, Américo Castro, Rodolfo Senet, Karl Vossler, Eleuterio F. Tiscornia, Azorín, Vicente Rossi, Carlos Alberto Leumann, Amaro Villanueva, Eleuterio Martínez Estrada, Pedro de Paoli, Antonio Pagés Larraya, Alvaro Yunque, Angel J. Battistessa, José Edmundo Clemente, John B. Hughes, Julio Mafud, Beatriz Bosch, Angel Héctor Azeves, Guillermo Ara, Rodolfo A. Borello, Horacio Zorraquín Becú, y Bernardino Canal Feijoo.

³ Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980. Incluye textos de Bartolomé Mitre, Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, Eleuterio Martínez Estrada, Carlos Alberto Leumann, Amaro Villanueva, Jorge Luis Borges, Noé Jitrik y Adolfo Prieto.

personalidad argentinas. Este tipo de lecturas, que iban a abundar especialmente a partir de textos como el citado *Martín Fierro*, o *Don Segundo Sombra*⁴, iban a prolongarse hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX.

Obviamente, y dado que estos textos sólo lateralmente están relacionados con las novelas de este corpus, no se aspira a la exhaustividad. Sí interesa reseñarlos brevemente, pues clarifican algo el espacio en que el tratamiento crítico de estas novelas y este corpus se inserta. Un autor como Ezequiel Martínez Estrada, por ejemplo, tras repensar la pampa como elemento clave para formular una interpretación integral de la historia de Argentina en *Radiografía de la pampa* (1933)⁵, utiliza posteriormente como textos privilegiados los gauchescos en ensayos como "Los gauchescos" (1947)⁶ y el poema de José Hernández en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*. (1948).

En estos textos, encuentra la expresión genuina del pueblo rebelándose contra los gobernantes de la Argentina independiente: "La poesía gauchesca era una emancipación a fondo hasta contra los mismos emancipadores. Es lo que el pueblo puede hacer mediante una revolución, cuando ignora las teorías y los programas culturales de gobierno"⁷; o formula, una vez más, su teoría sobre la esencial falsedad de la vida cultural e institucional argentina: "Cuando algunos escritores extranjeros señalan que entre nuestra

⁴ Por ejemplo: Bordelouis, I., *Genio y figura de Ricardo Güiraldes*, Buenos Aires, Eudeba, 1967, p. 151; Da Cal, Ernesto G., "Don Segundo Sombra: teoría y símbolo del gaucho", *Cuadernos Americanos*, vol. XLI, México, 1948, pp. 245-259; Aguirre, J. M., "Don Segundo Sombra: una interpretación más", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XXVII, México, 1963-64; Castelli, E., Barufaldi, R., *Estructura mítica e interioridad en Don Segundo Sombra*, Santa Fe, Colmegna, 1968; Urrello, A., "El ciclo mítico del héroe en Don Segundo Sombra y Los ríos profundos", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 313, Madrid, agosto-septiembre 1976; Rodríguez Alcalá, H., "A los cuarenta años de Don Segundo Sombra", en *Sugestión e ilusión: Ensayos de estilística e ideas*, México, Universidad Veracruzana, 1967, pp. 139-140; Caracciolo, E., "Otro enfoque de Don Segundo Sombra", *Los papeles de Son Armadans*, vol. XXXIX, Mallorca, 1965...

⁵ Cito un ejemplo tan sólo de la manera en que Martínez Estrada encuentra sentidos en la operación de desciframiento del paisaje. Así, puede decir a propósito del ombú: "es el árbol que sólo da sombra, como si únicamente sirviera al viajero que no debe quedarse y que reposa. Su tronco grueso, recio y bajo, es inútil, esponjoso, de bofe. Perfecto órgano del aire, respira la tierra por su parénquima vegetal. No se extrae de él la madera, y Virgilio no lo hubiera cantado en las *Geórgicas*. No puede hacerse de él vigas para techo, ni tablas para la mesa, ni mangos para la azada, ni manceras para el arado. No tiene madera, y más que árbol es sombra; el cuerpo de la sombra. Sus hojas son tósigos, pero la raíz que es la tierra, suele ofrecer cavidades de gruta y asilo al que va huyendo. El ombú es el símbolo de la llanura, la forma corporal y espiritual de la pampa", Martínez Estrada, Ezequiel, *Radiografía de la pampa*, (edición de Leo Pollmann), Archivos, Madrid, 1991, p. 71. La teoría central del volumen viene a afirmar la presencia de la pampa, de la naturaleza, como elemento reprimido en la cultura argentina, que le hace tener un fuerte carácter de ficción erigida en medio del desierto y de las fuerzas telúricas, que, sin embargo, una y otra vez imponen su presencia: "Una estructura social que impone sus leyes como afrentas a la libertad individual, que coarta lo que la naturaleza ofrece pródiga en torno, lo que el clima y demás factores ambientes inscriben en la conciencia como derechos irrecusables, es una estructura ficticia. Éste es el punto de vista, el ángulo desde el cual se contempla la organización social como anomalía sistematizada", *ib.*, p. 223. Al tiempo que propone su texto como desmitificación, va elaborando su propia narración mítica.

⁶ *Realidad*, num. 1, Buenos Aires, enero-febrero de 1947, pp. 28-48.

⁷ *Ib.* p. 28.

literatura y la vida nacional no hay congruencia -Azorín-, es decir relación viva, se nos señala al mismo tiempo que hay congruencia y relación viva entre esa literatura de curso legal y la vida nacional que hemos decidido ver y pensar"⁸. Martínez Estrada, así, en el tono profético que le es característico, podía extraer de estos textos clásicos una serie de constantes de la historia de la Argentina que contenían en cifra su destino. "Nos encontramos ante una escritura críptica y, más taxativamente, ante una obra de las que Dante dijo (en el *Convivio*) que podían encerrar cuatro sentidos: el literal, el moral, el alegórico y el anagógico", como dice a propósito del *Martín Fierro*⁹.

Desde posiciones ideológicas bastante diferentes, los hermeneutas conservadores de los años 60 y 70, dedicaron bastantes de sus textos a ponderar los elementos míticos de las ficciones gauchescas. Por ejemplo, un texto como *Los argentinos y la literatura nacional*¹⁰, de Guillermo Ara, propone, entre otras cosas, que en el *Martín Fierro*, pueden leerse las claves del carácter de los argentinos, porque "una insatisfacción sustancial, pero ceñida a la experiencia y ajena a toda quejumbre divagatoria, sería el primer paso hacia un estilo concreto, hacia una definida expresión del ser argentino"¹¹; o, extrae, a partir de los textos gauchescos, y particularmente del de José Hernández, toda una ética, ideológicamente inequívoca, de la escritura: "Nuestro mal es el costumbrismo, la reiterada copia de una realidad visible y verificable. [...] En los abstrusos territorios del arte, toda ofrenda a lo autóctono, todo acento diferencial, reclama una suerte de abandono sincero y supone un movimiento desinteresado del ánimo. Éstas son las convicciones que, si no hemos caído en error, deben regir a los jóvenes hombres de letras que esperan ser la Palabra de nuestra tierra"¹².

Por su parte, Gaspar Pío del Corro, uno de los más significados autores del grupo reunido en torno a la revista *Megafón*, en "El hombre argentino y la esencia nacional en la crítica literaria. Propuesta de lectura epopéyica"¹³, un texto bastantes años posterior, puede leer la literatura argentina como una sucesión de intentos fallidos por recuperar la "unidad épica" perdida con el "iluminismo" del XIX¹⁴. En esa clave hace un recorrido ciertamente amplio a través de algunos de los textos gauchescos (*Martín Fierro*), algunos clásicos del XIX (*La cautiva*, de Esteban Echeverría, *Facundo*, el *Santos Vega*, de Obligado), alguno de los textos que nos ocupan, como *Sin rumbo*, y particularmente *La*

⁸ *Ib.* p. 47.

⁹ En Gramuglio, M. T., y Sarlo, B., *op. cit.*, p. 118. La cita procede de *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*.

¹⁰ Buenos Aires, Huemul, 1966.

¹¹ *Ib.*, p. 30.

¹² *Ib.* p. 15.

¹³ *Megafón*, num 9-10, 1979, pp. 19-30. Llamo la atención sobre el hecho de que este texto está publicado en plena dictadura militar.

¹⁴ *Ib.*, p.21.

guerra gaucha, y algunos otros, del siglo XX, de muy diversa procedencia (las novelas de Arlt, *Don Segundo Sombra*, Marechal, Castellani). El recorrido, como es habitual en los escritores de esta escuela, acaba en moraleja, expresada con su particular retórica y en un tono evidentemente prescriptivo: "El héroe literario argentino es -debe ser- eminentemente *agonista* porque nace y desarrolla su *epos* en el punto axial de la cultura cristiana. Su Objeto temporal es a la vez Sujeto de una meta-temporalidad; su término territorial es a la vez umbral de una latitud ecuménica. [...] Hermosa y riesgosa misión en un mundo invadido por pseudo-mitos: INTEGRARSE a un 'objeto superior', manteniendo la INTEGRIDAD propia en medio de un programa universal de DES-INTEGRACION"¹⁵. Como veremos, autores como el citado Lugones, o Enrique Larreta, además de Ricardo Güiraldes, van a ser algunos de los objetos de estudio privilegiados por este grupo, siempre desde similares posiciones ultramontanas y deshistorizadoras¹⁶.

Algunos hitos en la bibliografía sobre el tema

Naturalmente, no todos los estudios tienen este tono. Es obligatorio citar los ensayos de Jorge Luis Borges, como "La poesía gauchesca", ensayo incluido en *Discusión* (1932), o *El Martín Fierro* (1953), que iban a enfatizar la condición de construcción literaria que tenían los textos gauchescos, su materialidad de objeto lingüístico y cultural. La importancia de la gauchesca vendría dada, para Borges, por su consolidación del artequipo, su conversión en objeto literario, mucho más que por la mimesis que dice perseguir. "Sobre la mayor o menor autenticidad de los gauchos escritos, cabe observar, tal vez, que para casi todos nosotros, el gaucho es un objeto ideal,

¹⁵ *Ibidem*, p. 30. Obviamente, las mayúsculas pertenecen al original. Ya es sintomático que, poco antes, situara como uno de los hitos de la literatura del siglo XX, que vienen a resolver esa tensión del héroe argentino por serlo, al padre Castellani. Por cierto, que, en este texto, del Corro se refiere también a la Patria como uno de los objetos ideales perseguidos por los héroes literarios, y realiza la siguiente declaración de principios entre ascética, castrense y fascista: "El arquetipo [...] supone [...] una *distancia interior* que el sujeto ha de recorrer hacia un objeto o término potenciado en él mismo: el héroe es su propio término en la medida de su *mismificación*, de la planificación de su identidad. Así las cosas, al tratar críticamente acerca de la dimensión 'nacional' del héroe, vemos delimitarse necesariamente un Sujeto-Pueblo y un Objeto-Patria; con lo cual queda significado que, en esta dimensión, el destino 'positivo' del héroe [...] supone una identificación del Pueblo con la Patria y viceversa", *ib.*, p. 29.

¹⁶ En los capítulos correspondientes se citan adecuadamente estos textos, de autores como el citado del Corro, Gladys Marín o Hebe Campanella. Para una crítica aguda de estos textos y autores, particularmente del grupo de *Megafón*, vid. Estrín, Laura y Blanco, Oscar, "Hermenéutica nacional", en Rosa, N. (ed.), *Políticas...*, *op. cit.*, pp. 251-287. "La hermenéutica se constituye como un momento de la política crítica del símbolo cuyo interés por lo nacional y latinoamericano se verá envuelto en el sincretismo teórico y discursivo de diferentes escuelas arquetípicas, alegóricas, míticas, etc., y dentro de un eclecticismo generado a partir de una lógica causal lineal, desordenadamente conceptual, mítica y poética"; "La búsqueda de la verdad profunda del texto es una operación de simulacro como la del buceador que realiza una exhibición para los turistas", *ib.*, pp. 259 y 263.

prototípico"¹⁷. De todos modos, él iba a ocuparse fundamentalmente de la gauchesca del XIX, la materia prima de toda mitificación. "La poesía gauchesca, desde Bartolomé Hidalgo hasta José Hernández, se funda en una convención que casi no lo es, a fuerza de ser espontánea"¹⁸. Otros autores de las décadas siguientes iban a insistir también sobre la condición literaria de los gauchescos, como Juan Carlos Ghiano, quien, en 1956, realiza un estudio conjunto sobre las ficciones de la pampa del XIX (el género gauchesco) y del XX (sobre todo, la novela), entendidas como ficciones cultas, y en que repasa bastantes de los textos de los que nos ocupamos en esta Tesis Doctoral. Aunque, eso sí, no deja de leerlos como una serie de acercamientos desde diversas escuelas literarias a la realidad del gaucho, y acabará afirmando a *Don Segundo Sombra* como obra culminante, basándose en criterios explícitamente ideológicos¹⁹.

En las últimas tres décadas, diversos estudios de algunos de los autores más importantes de la crítica literaria argentina contemporánea, se han ocupado de la gauchesca, del personaje del gaucho en la literatura argentina, y de la construcción de la tradición que venimos observando. Sin duda que un hito importante lo marcan las investigaciones de David Viñas, desde un personal punto de vista marxista. Aunque muchos aspectos parciales habían ido publicándose anteriormente en revistas, su *Literatura argentina y realidad política* (1970), resulta una obra imprescindible²⁰. A este crítico se deben algunas de las páginas más valiosas sobre las diversas máscaras legitimadoras de que se dotaron los escritores argentinos en el proceso de configuración del ámbito de lo literario. Sobre el tema que nos ocupa, emprendió la desmitificación de determinados textos gauchescos, como el *Martín Fierro*, documentó perfectamente el

¹⁷ Borges, J. L., "La poesía gauchesca", en *Discusión, Obras Completas*, Emecé, Barcelona, 1989, vol. I, p. 180.

¹⁸ Borges, J. L., *El Martín Fierro*, Madrid, Alianza, 1986, p. 13. Entre otras cosas, se ocupa de impugnar las lecturas epopéyicas de estos textos, realizando otro tipo de apropiación que, por ejemplo, convierte al *Martín Fierro* en un texto problemático moderno: "Cabría definir al *Martín Fierro* como una novela [...] La épica requiere perfección en los caracteres; la novela vive de su imperfección y complejidad. [...] El pobre Martín Fierro no está en las confusas muertes que obró ni en los excesos de protesta y bravata que entorpecen la crónica de sus desdichas. Está [...] en la entonación y en la respiración de los versos; en la inocencia que rememora modestas y pérdidas felicidades y en el coraje que no ignora que el hombre ha nacido para sufrir [...]. Las vicisitudes de Fierro nos importan menos que la persona que las vivió", *ib.*, pp. 113-114.

¹⁹ Se muestra así con claridad cómo los criterios estéticos son también ideológicos. "Güiraldes depuró las calidades de un tipo argentino, el gaucho, y de una tradición literaria, la gauchesca, conciliando ambas constancias con el sentido artístico de la composición narrativa, aprendida en modelos franceses contemporáneos", y "Lynch desarrolló un asunto sentido, pensado y compuesto por un gaucho, en atención al interés nacional que dignificaba los testimonios de una época superada por nuestra sociedad. Güiraldes fué más allá: su relato en primera persona comenta una primacía de alma, solucionando así las distracciones de una juventud sin ideales, que desvirtuaba sus fuerzas y pasiones en choques inmediatos", Ghiano, Juan Carlos, "La gauchesca", en *Testimonio de la novela argentina*, Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1956, p. 129 y 132-33.

²⁰ Buenos Aires, Siglo Veinte, 1970.

cambio de valor del gaucho en la ideología y el imaginario de los grupos letrados dominantes en torno al Centenario²¹, se refirió al fenómeno del *moreirismo* popular y propuso su personal término de "transtelurismo geológico", para referirse irónicamente a esta búsqueda de esencias en las profundidades de la tradición que hemos visto recientemente ejemplificada²², y trabajó el motivo de la alianza entre "niños y criados favoritos" con la que se puede relacionar alguno de los textos analizados aquí²³. Dedicó ensayos a la mayor parte de los escritores incluidos en este estudio, que son citados oportunamente.

Fundamental resultó también el trabajo de Angel Rama *Los gauchipolíticos rioplatenses* (1976)²⁴, en el que, aunque seguía postulando la expresión de la perspectiva popular en el caso de Bartolomé Hidalgo proseguía la tarea de desmitificación emprendida por David Viñas. Señalaba la condición de construcción propagandística de muchos de los textos clásicos, letrada en cualquier caso, la constitución de un sistema de convenciones y, en la última parte del libro, al enlazar con las ficciones finiseculares para consumo urbano y dedicarse a la capacidad nacionalizadora y a la ambigüedad ideológica de los folletines de Gutiérrez, y a las sociedades criollas conservadoras de Elías Regules en el Uruguay, de algún modo trazaba la línea de estudio que proseguiría Adolfo Prieto. Este autor, Regules, que "si bien no es el inventor del gaucho, lo es de 'la tradición'", y fundador él mismo de sociedades criollas donde estaba "prohibido hablar de política y de religión"²⁵, realiza en la Banda Oriental, varias de las operaciones que los escritores letrados realizan en la Argentina a partir de Rafael Obligado. Posteriormente, en su obra póstuma, *La ciudad letrada* (1984), Rama se ocuparía, como parte de sus observaciones sobre la "función ideologizante" asumida por el letrado en "la ciudad modernizada", de la inversión de la dicotomía sarmientina, de la apropiación de la tradición y de la

²¹ Relacionando, por cierto, la mitificación del gaucho con determinadas ficciones urbanas, como la obra de Carriego. (*ib.*, p. 52). Vid. también, *La crisis...*, *op. cit.*, pp. 53 y ss.

²² Ése es, para David Viñas, el final de la serie que dibujan en la escritura argentina los relatos de viajes oligárquicos: "Es la visión de una Europa maligna la que se insinúa como contraparte de la *bonissima tellus* americana. Los 'excesos liberales' han llevado a Europa al comunismo. Hay que regresar de ese 'infierno ateo' y replegarse en la Argentina como tranquilizador recinto de un *nacionalismo religioso y señorial*", *ib.*, p. 198.

²³ En una gran cantidad de relatos de recuerdos, tanto ficcionales como biográficos (vid., por ejemplo, en los capítulos correspondientes, las biografías de Lugones y Lynch, y el prólogo al *Romance de un gaucho*), aparece este tópico de la relación de amistad entre el hijo del patrón y un criado o peón. Viñas lo recorre a partir de diversos textos, incluyendo por supuesto a *Don Segundo Sombra*. "En el borroso e inquietante pasado radican las causas del sometimiento, de allí emanan las motivaciones que parecen atenuarlo pero que sólo lo 'embellecen' y lo corroboran, y desde ese término se encubre la dimisión de la libertad y los vericuetos del contrato", escribe en el arranque del recorrido, *ib.*, p. 219.

²⁴ Buenos Aires, Calicanto, 1976. Posteriormente, en "El sistema literario de la poesía gauchesca", publicado como prólogo a la antología de la poesía gauchesca citada editada en colaboración con Jorge B. Rivera, matiza alguna de sus afirmaciones, sobre todo por lo que respecta a la consideración de Bartolomé Hidalgo como poeta que muestra la perspectiva popular y gaucha.

²⁵ *Op. cit.*, p. 178.

construcción paralela de paraísos patriarcales perdidos y de historias de la literatura nacional, en las primeras décadas del siglo XX. "La apropiación de la tradición oral rural al servicio del proyecto letrado concluye en una exaltación del poder"²⁶.

También Beatriz Sarlo, en el trazado del campo intelectual en los años 20 y 30 que es su *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* (1988) hace referencia al tema, y destaca, en el contexto del campo cultural de esas dos décadas, la creación de una "Edad Dorada", y la identificación de miembros de las clases dominantes con el gaucho como antepasado, el "gauchismo refinado", como una de las respuestas posibles al cambio modernizador. "El gauchismo refinado es una respuesta a la sociedad donde ni el campo intelectual ni las nuevas modalidades del cambio ofrecen pautas de reconocimiento seguro"²⁷.

En ese mismo año, 1988, aparece *El criollismo en la formación de la Argentina moderna*, de Adolfo Prieto, en que el veterano crítico estudia, a partir de la colección de folletines gauchescos reunidos por Roberto Lehmann-Nitsche, diplomático alemán en Buenos Aires en esos años, la aparición del criollismo popular en las últimas décadas del siglo XIX, con los folletines de Eduardo Gutiérrez y sus innumerables seguidores, traza de un auténtico "mapa de lectura de la Argentina entre los años 1880 y 1910"²⁸, y analiza la reacción letrada correspondiente, que termina, hacia 1916, con el definitivo control del imaginario por parte de los sectores letrados y conservadores, con ideólogos como Rafael Obligado, Ernesto Quesada o Leopoldo Lugones, que trazarán la tradición a su imagen y semejanza.

Un texto complementario es el ensayo de Carlos Gamerro "La gauchesca anarquista" (1989)²⁹, en el que este crítico se ocupa también de la pugna por la definición del imaginario gauchesco entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, haciendo hincapié en un corpus de textos muy mal conocido y poco estudiado, los llamados gauchescos anarquistas, que trataron en torno a los años 1890-1910, -aunque algunos de los textos que cita son incluso bastante posteriores-, de criollizar su doctrina y dirigirse así a amplias capas de población, criollas e inmigrantes, que consideraban este elemento como un importante identificador: "Por lo menos en esta primera década del siglo existió una lucha por la propiedad del gaucho como elemento simbólico, por ver quien podía inventarlo 'a su imagen y semejanza'. Los símbolos, como las tradiciones, son construidos en el presente para conflictos actuales y son los que sobreviven los que

²⁶ *Op. cit.*, p. 92.

²⁷ *Op. cit.*, p. 43. Realiza, además, un excelente análisis de *Don Segundo Sombra*,

²⁸ *Ib.*, p. 14.

²⁹ *Filología*, año XXIV, 1-2, Buenos Aires, 1989, pp. 133-164.

luego aparecen como resultado de fuerzas atávicas operando desde el pasado más remoto"³⁰.

Y por supuesto, *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*, de Josefina Ludmer (1989)³¹. Se trata, sin lugar a dudas, de un texto fundamental, en el que esta crítica analiza sistemáticamente el género gauchesco como un sistema literario mediante el cual el autor letrado construye la voz del gaucho, y hace un uso ideológico de ello, correlativo al uso que se hace de sus cuerpos: "El género explora el sentido de la voz del 'gaucho' en y por el uso de la palabra del gaucho, y ese uso es a la vez el uso del gaucho, el otro de los sentidos o definiciones del género. El género es un tratado sobre los usos diferenciales de las voces y palabras que definen los sentidos de los usos de los cuerpos"³². Su análisis se ocupa de los textos gauchescos clásicos, desde Hidalgo hasta Hernández, pero realiza algunos saltos temporales ciertamente interesantes. Dedicar, por ejemplo, algunas páginas a la construcción de las biografías de los autores gauchescos que realizan las historias de la literatura, en el mismo gesto en el que consagran sus obras como la expresión original del pueblo argentino. "Las vidas de los escritores se leen y se definen desde la vida del escritor que les sigue y desde las biografías de los gauchos que ellos mismos escribieron"³³. El texto termina con un sugestivo inserto sobre la manera en que determinados elementos de la gauchesca reaparecen refuncionalizados en *Don Segundo Sombra*, "La vida de los escritores del género y la novela futura", y por tanto en la literatura posterior³⁴.

Y, por último, una obra ciertamente interesante es *De pronto el campo* de Graciela Montaldo (1993)³⁵, que se ocupa del tema del campo como un motivo transversal en la literatura argentina, que salta las divisiones tradicionales, abarca a la vanguardia (Girondo, por ejemplo), y pasa la frontera de los 30, tantas veces aportada como cierre del imaginario gauchesco, hasta llegar a los últimos juegos paródicos sobre la tradición

³⁰ *Ib.*, p. 152.

³¹ Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

³² *Ib.*, p. 31

³³ *Ib.* p. 128. Este tema, a través de un sugerente montaje de textos es desarrollado en las páginas 111 a 130.

³⁴ "Los dos padres de Picardía reaparecen en *Don Segundo Sombra*, la novela didáctica de los signos de la patria del género [...] El don segundo no solamente da a "Picardía" (el guacho que huye de las tías rezadoras y es un sinvergüenza), con su voz, el saber del trabajo y la prudencia, sino también al alma y la vieja ley de la libertad y el valor del gaucho, *sin ley diferencial*. La novela pone voz oída y palabra escrita a "Picardía" (*pero sin nombre: sin política*) para que cuente su vida con el don antes de transformarse él mismo en el tercer don y cerrar otro ciclo del género. Invierte totalmente el sentido político de *La vuelta* y cuenta una educación ejemplar, nunca oída en el género. Su otro padre, el 'verdadero', es el patrón que le deja la otra herencia: el nombre, la escritura, los títulos de propiedad de la tierra, y lo transforma en don con la condición de su muerte o su pérdida. Y también de la pérdida del don segundo con que se cierra la otra orilla del texto: 'Me fui, como quien se desangra'", *ib.*, p. 314.

³⁵ Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.

(de Martínez Estrada y Marechal, a Juan José Saer y César Aira). Esta autora considera que "ya sea que se pretenda convalidar su 'esencia' nacional, que los letrados traten de 'dignificarla' para hacerla entrar en sus bibliotecas o que se fragüen sobre ella las más exóticas versiones sobre la posibilidad de diseñar un pasado y un proyecto cultural argentino, lo rural siempre está presente como el planteo de un enigma, de un problema que debe interpretarse y acaso mantenerse"³⁶, y pasa, así, a considerar las distintas versiones que los distintos autores ofrecen de lo rural a lo largo de todo el siglo XX.

Obviamente, estas últimas obras citadas, desde David Viñas, así como los ensayos de estos críticos o las partes de estos libros referidos a cada uno de los autores mencionados, aparecerán profusamente citados en los capítulos correspondientes de esta Tesis Doctoral. Estos textos, han sido herramientas de trabajo o puntos de partida, que han resultado de gran ayuda para este recorrido reflexivo sobre las versiones literarias modernas de lo rural.

El corpus: Nueve novelas con gauchos

Los siete autores y nueve novelas³⁷ cuyo análisis constituye el centro de esta Tesis Doctoral, forman un conjunto heterogéneo. Lo único que tienen en común es que todos los textos ofrecen una imagen de la pampa de la provincia de Buenos Aires y del gaucho, la figura arquetípica que ha venido a considerarse su habitante genuino, y que ello aparece vinculado de una u otra forma a una versión de la nación, en calidad de origen o de tipo representativo. En algunas de ellas el gaucho es el protagonista e incluso prácticamente su único personaje; en otras, es un elemento secundario o apenas episódico, pero siempre es una de las líneas de sentido importantes de la novela -o volumen orgánico de relatos, que a estos efectos viene a ser lo mismo.

Por ello, preferimos hablar de novelas de temática rural, o novelas rurales, antes que de novelas gauchescas. Este término parece sugerir una organicidad genérica³⁸

³⁶ *Ibidem*, p. 13.

³⁷ No parece demasiado problemático, extender el concepto "novela" a volúmenes de relatos como *La guerra gaucha*, *Pago Chico* o *Los gauchos judíos*, de los que nos ocupamos en la segunda parte de este trabajo. No sólo porque todos los relatos incluidos suceden en un mismo espacio y tiempo, tienen personajes comunes, y abundan las remisiones entre ellos, sino porque los tres textos están escritos en la misma época por autores que, como veremos, de un modo u otro trabajan elementos relacionables con el llamado Modernismo, por ejemplo, la propia experimentación con los límites del género "novela".

³⁸ Ciertamente, parece un tema secundario el esclarecer si las todas los textos estudiados en esta Tesis Doctoral, pertenecen al mismo género. Si tomamos la sintética definición de Bajtin, ("El género y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo", *op. cit.*, p. 238; definiéndose "cronotopo" como "la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. [...] Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura", *op. cit.*, p. 237), quizá pudiéramos establecer que, en cuanto que suceden en el espacio rural, y que -excepto quizá en el caso de Gutiérrez- construyen auténticas Arcadias perdidas, estas novelas sí constituyen un género. En cualquier

similar a la que presenta la poesía gauchesca del XIX, esta sí consolidada como una categoría de lectura rígidamente codificada³⁹. El término "criollismo literario", que parece aceptable como instrumento conceptual, se suele vincular a novelas como *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes y contemporáneas suyas como *La vorágine*, de José Eustaquio Rivera o *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos⁴⁰, y podría relacionarse perfectamente con los textos que componen la tercera parte de este trabajo, o en general, a la creciente consideración de lo gauchesco como un elemento central de la literatura nacional. Aplicarlo a propósito de textos como *Sin rumbo* o *Santos Vega*, o incluso a *Pago Chico*, parece extender tanto el concepto que termina haciéndolo equivalente en la práctica al de novelas rurales que estamos manejando.

caso, como opina Raymond Williams, "las vinculaciones entre una posición y/o un modo de composición formal y la esfera de acción (seleccionada una referencia social, histórica o metafísica) o la cualidad (heroísmo, sufrimiento, vitalidad, entretenimiento) de cualquier tema particular, aun cuando a veces sean persistentes (a menudo residualmente persistentes), están especialmente sujetas a la variación social, cultural e histórica", *op. cit.*, pp. 210-211, por lo que habría que problematizar la misma identidad consigo mismo del tal "cronotopo" gauchesco. Hablar de "genericidad", en el sentido de Schaeffer -"Existe genericidad en cuanto la confrontación de un texto con su contexto literario (en sentido amplio) hace surgir como una filigrana esta especie de trama que está unida a una clase textual y con relación a la cual se escribe el texto en cuestión", Schaeffer, J. M., "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica", en Garrido Gallardo, M. A., (comp), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988, p. 179, podría ser una solución, aislando este rasgo común, lo "gauchesco", por llamarlo de alguna forma, que estas novelas mantienen entre sí, y considerando que, en cada una de ellas este rasgo forma parte de una genericidad más compleja. En cualquier caso, no parece demasiado relevante el hecho de que estas novelas formen un género o no. Baste considerar que todas ellas, desde lugares de enunciación muy diferentes, proceden a realizar una construcción del mismo espacio ficcional. Por ello, todas ellas tienden una serie de redes textuales con los mismos textos, por ejemplo, la primitiva gauchesca y las lecturas que de ella realizan los textos críticos de comienzos del siglo XX, operando las reescrituras y manipulaciones de los elementos literarios de maneras también muy diferentes.

³⁹ Son poemas, escritos remedando la voz del gauchito, generalmente utilizando la décima como estrofa más habitual. Presenta dos subgéneros muy marcados, el "cielito" y el "diálogo", los dos con unas reglas de escritura muy precisas, que especifican determinadas fórmulas, el número de los interlocutores, e incluso el orden de los elementos temáticos que aparecen. El número de los escritores es bastante limitado, y en todos ellos -excepto, obviamente, en el caso de Hidalgo-, es posible observar su adscripción explícita al género en cuanto regla de escritura. Así, se habla de poetas gauchescos refiriéndose sobre todo a Bartolomé Hidalgo, Hilario Ascasubi, Estanislao del Campo y José Hernández. También, y en tono menor, por razones evidentes, a Luis Pérez -rosista-, y a Antonio Lussich -uruguayo-. Vid., por ejemplo, Fernández, Teodosio, "La poesía gauchesca", en *La poesía hispanoamericana (hasta final del Modernismo)*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 68-78; Rivera, J. B. *La primitiva poesía gauchesca*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1968; Rama, A. y Rivera, J. B. (ed.), *Poesía gauchesca*, Buenos Aires, Ayacucho, 1977; Becco, H. J., *op. cit.*, y, sobre todo, Ludmer, J., *El género...*, *op. cit.*

⁴⁰ En general, esta definición tiene que ver con un "regreso" de los escritores latinoamericanos a la "tierra", a los referentes literarios que tenían más cercanos, como la naturaleza natal, y es un concepto no exento del todo de un cierto esencialismo. Vid., por ejemplo, *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*, La Habana, Casa de las Américas, 1975 (las tres novelas ejemplares en cuestión son *Don Segundo Sombra*, *La vorágine* y *Doña Bárbara*), o el clásico de Ricardo Latcham *El criollismo*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1956: "ese orden es el que, en cierta manera, promovió la floración criollista, que dio sentido y contenido a nuestra literatura nacional para arrancarla de lo frívolo, de lo monótono, de lo trivial, de la anécdota sin relieve, del realismo plano, del romanticismo retardado, de la receta académica, del paludismo intelectual. Si ese sólo fuera su legado habría que bendecirlo y honrarlo en el altar de nuestras letras", p. 51.

Los siete autores que vamos a estudiar, obviamente, no constituyen ninguna escuela, ni siquiera se les puede encontrar en el mismo capítulo de las historias de la literatura argentina o latinoamericana. Lo que sí comparten es el trabajo sobre las ficciones del gaucho plenamente codificadas que habían llegado hasta ellos. Y es que, en 1880, un año después de la publicación de la *Vuelta de Martín Fierro*, era un personaje literario con una abundante tradición de textos a sus espaldas. Muy pronto, además, con su traslado al teatro, iba a convertirse en un tipo muy popular y en un identificador poderosísimo. Nuestros siete autores van a trabajar esa tradición, van a modificarla, a hacerla suya, a decantarla ideológicamente, o incluso a impugnarla, pero en todos ellos, en un sentido u otro, va a operar como un elemento importante de su escritura. Y ello, al margen, de que alguno de estos autores es ya tradición para otros.

Esta Tesis Doctoral, de hecho, es el último paso de una investigación iniciada en 1994. Entonces, quisimos comprobar cómo trabajaba Ricardo Güiraldes con la tradición gauchesca, a qué operaciones escriturarias sometía sus textos para efectuar ese doble cierre que constituye *Don Segundo Sombra*, y que se ha vinculado al criollismo, al modernismo y a la vanguardia mucho más que a esta tradición que asume, y en algún sentido corona y cierra. El gaucho es, desde entonces, un símbolo del origen, doblemente vinculado a la posición oligárquica, por la enseñanza de don Segundo, y por el crecimiento gauchesco de Fabio Cáceres, alias el reserito. El resultado de esta investigación desembocó en una Memoria de licenciatura *De Jacinto Chano a Don Segundo Sombra: la construcción de un imaginario nacional argentino*, defendida el 22 de diciembre de 1995.

El siguiente paso era observar cómo podía leerse en la novela el proceso de rigurosa inversión que se opera en ese medio siglo en la figura del gaucho, consecuencia de la modernización, y de la efectiva desaparición del personaje que era una rémora del progreso para Sarmiento. Se trataba de dar sentido(s) al hiato temporal inevitable en la fase anterior de la investigación. Y para ello, decidimos atender a tres momentos fundamentales, los mismos que nos han servido para estructurar el relato histórico: 1880, el inicio del relato, arranque del proceso de modernización acelerada, y también del consumo urbano de las ficciones rurales; 1910, el año del Centenario, que se puede considerar a este respecto un punto de inflexión; y la década de los años 20, en que Buenos Aires se presenta ya como una sociedad de masas, urbana, en la que coexisten diversos discursos, y en la que la figura del gaucho está siendo parcialmente desplazada -y por tanto haciéndose posible su fosilización- por otros imaginarios emergentes.

Una vez establecido este punto de partida, puede decirse que los autores y las obras, aunque con alguna vacilación, fueron convocados inmediatamente. En 1880 debía

estar Ricardo Gutiérrez (1851-1889) y escogimos aquel folletín, *Santos Vega* (1880), que se planteaba explícitamente como una reescritura de la tradición desde el género masivo y urbano del folletín, y también *Hormiga Negra*, (1881), texto límite en muchos sentidos, como veremos, de la obra de su autor; al otro lado de la alta cultura, Eugenio Cambaceres (1843-1888), *gentleman*, reclamaba su aparición. En su novela *Sin rumbo* (1885) vamos a encontrar determinadas huellas de la crisis, y sus gauchos van a aparecer atravesados por líneas de sentido diversas y contradictorias. En torno a ambas obras gira la primera parte de la Tesis Doctoral, "Los gauchos del ochenta".

La segunda, "Los gauchos del Centenario", agrupa tres textos producidos entorno a 1910, en torno al Centenario de la Independencia. Los nombres estuvieron también bastante claros desde el principio. Ésta es la generación que opera el rescate de los textos gauchescos y los coloca como piedra fundacional de la literatura y la cultura argentina; ésta es también la generación que pugna por la definición del personaje protagonista de todos esos relatos de origen. Y para ello, no sólo iban a construir historias de la literatura perfectamente trabadas y exégesis de una serie de textos convertidos en clásicos, sino que se iban a consagrar profusamente a la producción de nuevos textos, a la medida de sus lecturas de los anteriores.

Leopoldo Lugones (1874-1938), descendiente de la oligarquía cordobesa, poeta modernista desempeñando los más diversos oficios en la ciudad de Buenos Aires, iba a ser un escritor obligado, y, evidentemente, *La guerra gaucha* (1905), ese texto épico a la medida de aquello en lo que se está convirtiendo retrospectivamente la gauchesca, había de ser considerado aquí. De entre los nuevos escritores profesionales, finalmente elegimos a Roberto J. Payró (1867-1928), periodista y escritor socialista con tendencia a la integración, que iba a escribir relatos costumbristas y satíricos, que convertirían a un pueblo del interior de la Provincia de Buenos Aires en una suerte de microcosmos de la nación. Son los *Cuentos de Pago chico* (1908), y de ellos nos ocupamos en el capítulo correspondiente. Y por último, no podía faltar Alberto Gerchunoff (1883-1950), escritor judío de origen lituano, perteneciente a esa generación de nuevos argentinos que se incorporaban a la vida intelectual del país. Su obra *Los gauchos judíos*, del propio año de 1910, aparecerá como una ficción conservadora, que en su empeño por convertir en gauchos a los chacareros judíos de Rajil, sellará definitivamente el carácter de emblema nacional -y nacionalizador- del gaucho.

Por último, la Tercera Parte, "Los gauchos crepusculares", nos presenta el estado de las ficciones gauchescas en la trepidante década de los 20, una vez conjurado definitivamente el gauchismo popular levemente incontrolado de los sainetes gauchescos. Las tres novelas que cierran la Tesis Doctoral, contemporáneas de *Don Segundo Sombra*,

pueden considerarse en cierto sentido como epigonales. *Zogoibi* (1926), de Enrique Larreta (1873-1961), aparece como un pastiche modernista, pretendidamente totalizador, y explícitamente reaccionario, que construye toda una alegoría sobre la muerte del ser nacional a manos de la corrupción que llega del extranjero. Más rica resulta la propuesta de Benito Lynch (1880-1951), de quien nos detendremos en *El romance de un gaucho* (1930), y muy especialmente en *El inglés de los güesos* (1924), dos recreaciones realistas, para el consumo del gran público, de la bárbara Edad Dorada, propuestas por un autor, que, misántropo y solitario, se complugo en construirse a sí mismo como el último *gentleman*.

La simple enumeración de estos textos indica la imposibilidad de concebir un género homogéneo con ellos. Otras categorías de lectura de la crítica son igualmente convocadas: el folletín, la novela naturalista, la novela lírica, la novela satírica, el relato costumbrista, la novela modernista o la novela realista. Todos ellos tienen idéntica autoridad para englobar a alguna de las novelas mencionadas. Nosotros vamos a realizar una lectura transversal a partir de todas ellas, y a construir una novela de gauchos en el recorrido. Nueve novelas con gauchos van a trazar una línea de sentido, a partir de la cual esperamos que se lea algo de la construcción del imaginario nacional de la Argentina moderna, y del papel de la literatura en este proceso. A la vez, vamos a ver cuáles son los modelos de autoridad del escritor que estos textos implican, y de qué manera se relacionan con su saber sobre la tradición. Una novela de artista, al estilo del modernismo⁴¹, es lo que esperamos encontrar también al final del camino.

Respecto a todas estas obras vamos a suspender los juicios sobre el valor estético⁴². Nos interesan las marcas de estilo que presentan como marcas de lo literario, porque ellas nos ayudarán a tentar respuestas a las preguntas que les hacemos. Nos

⁴¹ Uno de los temas centrales de los relatos modernistas es el propio estatuto del artista y del arte en la sociedad moderna. Abundan aquellos en que el protagonista, de manera explícita o alegórica es un artista, y se reflexiona sobre su posición marginal y sobre su excelencia, basada en conceptos como la "belleza", el "ideal", etc. Se produce, así, una "intensa reflexión sobre los medios de producción estética. Sustrato de la resacralización del arte y del artista y de la nueva ecuación que reivindica el trabajo del escritor sobre la forma como espacio específico y especializado. Espacio que garantiza un *plus* diferenciado para el producto estético que lo singulariza frente al producto masivo y se convierte en su marca de fábrica: el estilo productor de *lo bello*", Mattalia, S., *Miradas...*, *op. cit.*, p. 24. Pensamos en textos como "El rey burgués", "El velo de la reina Mab", o "La canción del oro", de Rubén Darío (Vid. Darío, Rubén, *Azul. Prosas profanas*, Madrid, Alhambra, 1985), o "La protesta de la musa", de José Asunción Silva, y "Cuento áureo", de Manuel Díaz Rodríguez (Vid. *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, ed. de Enrique Marini-Palmieri, Madrid, Castalia, 1989).

⁴² Y es que "un valor es reconocido como tal sólo en el interior de una determinada tradición artística", como dicen Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *op. cit.*, p. 145, siguiendo las doctrinas de Jan Mukarovsky. Juzgar en función de determinados supuestos "valores estéticos" las novelas estudiadas, convertiría esta Tesis Doctoral en un trabajo, por ejemplo, de reivindicación de determinados autores y de cuestionamiento del lugar de otros en la historia literaria, es decir, reproduciría el proceso de canonización a que a menudo se ha consagrado la crítica literaria, cuando ese proceso, es, precisamente, y entre otras cosas, el objeto de estudio.

interesan las imágenes de las obras y de los escritores que propone la crítica y que los hace ingresar en la tradición literaria⁴³. Nos interesan las marcas de enunciación, el "estilo" de las ficciones, el punto de vista, el desarrollo dramático de las relaciones entre los personajes, los rasgos que se nos ofrecen como fundamentales de cada uno ellos. También algunos motivos reiteradamente presentes, como la violencia (¿quién agrede a quién y por qué?), la ley (¿de qué lado de la ley -y de qué ley- se sitúan el personaje, del gaucho matrero al patriota, y el narrador?), y el arte natural de los payadores (¿acaso una ficcionalización del artista?). Esas son a grandes rasgos las preguntas que vamos a formularnos acerca de los textos. La excelencia literaria es también un efecto histórico de lectura. En calidad de tal, nos interesa.

En cada capítulo hacemos un pequeño repaso a la bibliografía sobre el autor y el texto correspondiente que hemos podido consultar, atendiendo especialmente a la imagen del autor que se construye desde la crítica, y a otros textos más recientes que consideramos de referencia. Al final de cada capítulo, se ha elaborado una pequeña conclusión, aunque al final de la Tesis, hemos tenido la pretensión de sintetizar las líneas de sentido que surgen de la lectura. Esta expresión, "líneas de sentido" es más ajustada que la de "conclusiones". Más que cerrar las lecturas, sería deseable señalar contigüidades, señalar procesos. Al mismo tiempo, una vez analizado un texto aparece como referencia y como elemento de comparación en los análisis de otros. Como en todo

⁴³ En general, preferimos el concepto de "tradición selectiva" de Raymond Williams, ya reseñado más arriba, al de "canon", tan presente en el debate crítico de los últimos años a partir de la publicación de *El canon occidental*, de Harold Bloom (trad. española: Barcelona, Anagrama, 1995). Aunque lo utilizaremos, en algunos casos, en general lo haremos hablando del proceso de "canonización" de determinadas obras, que equivale a incluirlas en la tradición selectiva. Preferimos este concepto porque en su misma formulación incluye el elemento de proceso o de construcción ideológica que lo caracteriza. El de "canon", por su parte, al menos en los términos que lo plantea Bloom, sugiere la existencia de una cierta excelencia estética "objetiva", por así decirlo, que no compartimos en absoluto. "El 'valor estético' se considera a veces más una idea de Emmanuel Kant que una realidad, pero a lo largo de toda mi vida de lectura no ha sido esa mi experiencia. Las cosas, sin embargo, se han desmoronado, el centro no se ha mantenido, y cuando uno se ve en medio de lo que solía llamarse el 'mundo erudito' sólo encuentra pura anarquía", se lamenta Bloom entre ruinas, triste y finisecular, en el arranque mismo de su texto (p. 11). Y es que "si adoras al dios de los procesos históricos, estás condenado a negarle a Shakespeare su palpable supremacía estética, la originalidad verdaderamente escandalosa de sus obras", exclama con evidente escándalo en otro lugar (p. 30). La "supremacía estética" es cuestión de fe, es algo dado. Puede así dedicarse, solitario y sublime, (las referencias a la soledad y a la élite son constantes), a construir -a fingir que estaba ahí desde siempre, como hacen los textos de esta Tesis Doctoral- una hermandad blanca y masculina -y que escribe mayoritariamente en inglés-, con la que comunicarse de manera privilegiada y transcendente.

Para una certera crítica de este concepto, aplicada precisamente al caso argentino, vid. Rosa, Nicolás, "Cánones y antologías: liturgias y profanaciones", en *Usos de la literatura*, Valencia, Estudios iberoamericanos, Universitat de València-Tirant lo Blanch llibres, 1999, pp. 27-44: "Si la idea de canon se vuelve a reponer en la crítica americana, más allá de la interpretación sociológica de Bourdieu como sistema de codificación, es porque en el espíritu norteamericano y más allá de las discusiones entre multiculturalismo y legislación canónica, hay siempre un aire religioso: el canon sólo se constituye en forma teocrática con la misión hagiográfica de proponer los autores santificados por las universidades. Y aquí recordamos la hostilidad de Bloom hacia el mestizaje de las 'culturas diversas' y a la negación, disolución o descuido de lo que él llama la 'estética'", *ib.*, p. 29.

relato moderno que se precie, en el nuestro no hemos ni querido ni podido prescindir de las analepsis, ni tampoco, aunque las empleemos, menos a menudo, de las prolepsis⁴⁴. Y es que a través de esos saltos, en esas líneas que la lectura traza entre los textos analizados, está el argumento de este relato de ficciones, de esta "impura historia impura de fantasmas"⁴⁵.

Las nuevas lecturas de los viejos textos

Otra de las cosas que tienen en común estos autores, es que todos ellos han sido considerados como canónicos en la Historia de la Literatura Argentina. El propio Gutiérrez, aunque vilipendiado, como veremos, en algunas de ellas, no deja de aparecer. Y es que desde Ricardo Rojas, Gutiérrez es nada más y nada menos que un "primitivo", un eslabón imprescindible que une la tradición gauchesca con la novela moderna.

Todos, entonces, han sido en algún momento canónicos, y sin embargo, todos ellos caen en un cierto olvido en torno a los años 60. A partir de determinado momento, la bibliografía específica que puede rastrearse sobre ellos es más bien escasa. En los últimos años, tan solo Eduardo Gutiérrez, estudiado como veremos por autores como Adolfo Prieto, Josefina Ludmer o Nicolás Rosa⁴⁶, conserva cierta actualidad. El resto, sea porque la crítica se consagró a la apertura del corpus, o porque difícilmente podían ser reivindicados a partir de la inserción explícita en la genealogía literaria de los escritores de las últimas décadas, da la impresión de que han sido releídos con mucha menos frecuencia de lo que lo fueron antaño. El caso de Benito Lynch es especialmente llamativo, ya que, incluso el grupo de *Contorno*, pasó bastante de puntillas por él⁴⁷.

Sin embargo, parece que éste es un buen momento para releer el viejo canon, y particularmente, estos textos, sobre todo, como vamos a ver a continuación, porque en los últimos diez años han aparecido textos de gran interés que abordan la construcción del gaucho como emblema nacional, pero también porque, pasada la euforia que decretaba la extinción de las identidades nacionales, parece llegado el momento de incidir sobre la

⁴⁴ "Denominaremos prolepsis toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior y analepsis toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos", Genette, G, *op. cit.*, p. 95.

⁴⁵ Derrida, J., *Espectros...*, *op. cit.*, p. 196.

⁴⁶ Los estudios específicos de estos autores sobre Eduardo Gutiérrez serán citados en el capítulo correspondiente.

⁴⁷ Tan solo un artículo bastante temprano de David Viñas es lo que hemos podido encontrar: Viñas, David, "Benito Lynch y la pampa cercada", *Cultura Universitaria*, 46, Caracas, noviembre-diciembre 1954. Se cita en el capítulo correspondiente.

supervivencia de determinados identificadores comunitarios y microcomunitarios, refugio del sujeto entre él mismo y la "aldea global"⁴⁸.

Pensamos que, en este momento crucial, de redefinición de las identidades, resulta útil interrogarse sobre la construcción de las viejas, sin duda actuantes todavía en la conciencia de muchos sujetos, y quizá reubicadas en las identificaciones contemporáneas, como lo demuestra, por ejemplo, la pertinaz resistencia de las tradiciones y de los folklores a desaparecer, refuncionalizados en la modernidad, y en la inasible postmodernidad, sea ello lo que sea. No resulta satisfactorio, sin duda, considerar a estos elementos como residuales, en vías de desaparición, sino que siguen dotando de sentido -ficcional, ritual- a la existencia misma y a las interacciones posibles, de comunidades diversas, con grados igualmente diversos de salud⁴⁹.

Atender al momento mismo de su definición, en el arranque de la modernidad y sus contradicciones, a los jalones que marcan los relatos ortodoxos de la historia (de la literatura), a los textos que sirven para ejemplificar esa supuesta tradición, a las obras consideradas, en suma, fundacionales, por la crítica posterior, será, sin lugar a dudas, un modo de reflexionar sobre el proceso mismo de construcción de esas identidades nacionales, de esos sujetos modernos, y sobre el papel que le correspondió -que le corresponde- en él a la literatura.

⁴⁸ Vid, nota 2, del primer apartado de este mismo capítulo, "Sobre las ficciones operativas y sus estilos".

⁴⁹ Antonio Ariño, por ejemplo, ha mostrado que "también el hombre de la sociedad industrial y postindustrial gasta una parte preciosa de su tiempo vital en ritos y gobierna su comportamiento siguiendo las pulsiones y la seducción de los símbolos", *La ciudad ritual. La fiesta de las fallas*, Barcelona, Anthropos, 1992, p. 308. "Muchos de estos rituales -además- se presentan como expresión de la conciencia de identidad de un grupo, crean sentido de pertenencia, celebran los vínculos genéricos y evocan valores comunes", *ib.*, p. 332.

Primera Parte
Los gauchos del 80

Iniciamos nuestro recorrido con tres novelas escritas durante la década de 1880, en el arranque mismo de nuestro relato histórico. Sus autores, Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres, son, precisamente, miembros de esa generación del 80, oligarcas y porteños, aunque los dos, por motivos diferentes, van a escribir desde los márgenes del grupo. El primero de ellos, mitrista acérrimo, tras abandonar el ejército en protesta por la federalización de Buenos Aires, va a convertirse en escritor profesional dirigiéndose al incipiente público masivo, y ofreciéndole un producto que responde perfectamente a sus expectativas. En un mercado naciente dominado por los folletines franceses y españoles, va a ofrecerles "dramas policiales" ubicados en las calles de Buenos Aires, y, lo que ahora nos interesa, en la pampa. Para sus compañeros de generación, no dejará de ser un bohemio, un excéntrico.

Cambaceres, por su parte, es marginal en un sentido diferente. Es un *enfant terrible*. Se inicia en la literatura, como veremos, ficcionalizando secretos de alcoba de sus compañeros de clase, y, más tarde, escribirá novelas que se complacen en describir lo "sórdido", lo que la intimista literatura del 80 vela. Por ello, fundamentalmente, es considerado el "escritor naturalista" de la generación. Acusado de mal gusto, sin embargo pertenece al grupo. Si escribe desde la orilla baja, lo hace desde su interior. Gutiérrez, por el contrario, permanece totalmente afuera.

Estamos, así, en momentos en que se comienza a percibir una cierta especificidad de lo literario, y simultáneamente, su escisión. De un lado, Gutiérrez va a construir el lugar del escritor profesional, de modo que será interesante atender a las estrategias discursivas mediante las cuales lo hace. De otro, Cambaceres, va a fundar, insólitamente, el lugar de la literatura como un espacio de crítica a la modernidad. Y lo hace ciertamente en un momento muy temprano, antes de la crisis de 1890, cuando el programa de la generación del 80 parece estar en todo su apogeo.

Y, curiosamente, en ambos escritores, en ambos lugares fronterizos de enunciación, viene a aparecer el campo. Para el folletinista, es uno de sus principales filones temáticos. Una y otra vez parece narrar la historia de Martín Fierro, enfatizando la venganza contra las injusticias. Construye una imagen de gaucho valiente, honrado, trabajador, hábil con el facón, sentimental, músico y poeta, y sin embargo, víctima de la injusticia, que alcanzará una rápida aceptación entre su público urbano. Con un discurso que podemos calificar de reformista, este escritor oligarca disidente con el proyecto de su clase, va a mostrar, entre la agresión inicial y la derrota final, numerosas ocasiones en que

el gaucho logra vencer a las partidas, y aún vengarse de los jueces de paz. Esas aventuras intermedias son, de hecho, lo que sostiene el interés del folletín, y su principal atractivo para los lectores. Como veremos, aunque las novelas están llenas de elementos neutralizadores, la recepción masiva de estas críticas al sistema va a ser percibida como subversiva. Así sucedió con una obra ideológicamente tan ambigua como *Juan Moreira*, y así será también con *Santos Vega* (1880) y *Hormiga negra* (1881), los dos textos que vamos a analizar.

Ambos, aunque por distintas razones, son textos que llevan a sus últimos extremos elementos presentes en los otros folletines de Gutiérrez. El primero, que ofrece la versión folletinesca de la leyenda que, por esos mismos años, da ocasión a Rafael Obligado para su poema, nos presenta, por momentos, la imagen de una violencia vertical, dirigida hacia arriba, sostenida por la solidaridad horizontal de los gauchos, y, además, narrada en primera persona por el protagonista. Por si fuera poco, es el único caso en que el protagonista permanece impune. Es así al final de esta novela, que nos presenta al protagonista victorioso tras una de sus aventuras, pero lo es al final de su segunda parte, *Una amistad hasta la muerte*, donde curiosamente -concesión quizá al positivismo- el payador muere de tisis, delirando que paya contra el diablo.

En cuanto a *Hormiga negra*, la redención final del protagonista, un criminal presentado como patológico, se producirá después de largas aventuras donde la carnavalización de la violencia y la subversión del registro literario letrado llegan a niveles insólitos. Y es que en los años 80, en la incipiente cultura urbana masiva, son posibles discursos ambiguos como estos. El imaginario gauchesco está, más que nunca, disponible.

Y lo está en parte, porque todavía no es un elemento central del imaginario de las élites positivistas y cosmopolitas del 80. El gaucho es todavía la "barbarie", algo plenamente rechazable en nombre de la civilización, un elemento que se evita en la distinguida literatura de la época para consumo interno. El *enfant terrible* Cambaceres, en *Sin rumbo* (1885), la novela que analizamos, partirá de esta versión de lo rural. De hecho, el relato se abrirá haciéndolo objeto de una descripción en la que puede demorarse a sus anchas en la fealdad, en la suciedad y en la violencia. Sin embargo, el gaucho no se mantendrá a lo largo de toda la narración igual a sí mismo, y no lo hará precisamente en tanto la ciudad moderna, en la que aparece como personaje el público de los folletines de Gutiérrez, va convirtiéndose, para narrador y personaje, en un lugar amenazante. La literatura como espacio de crítica de la modernidad se encuentra con la tradición, como otro espacio construido en el reverso de aquélla. *Sin rumbo*, así, puede leerse como el

relato de la crisis de la imagen finisecular del gaucho, como el primer desborde de las categorías que dan sentido al mundo moderno y laico proyectado por los *gentlemen*.

Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres, así, nos ofrecen un doble punto de partida: la llegada del gaucho a la imaginación urbana, la reescritura del género gauchesco -de *Santos Vega*- en los nuevos discursos masivos urbanos y modernos, por un lado; y, por el otro, el primer relato de la crisis y de la posibilidad de reenquiciamiento del imaginario de las élites. Los dos autores, además, escribirán desde puntos de enunciación contiguos, pero a ambos lados de la frontera inferior de la literatura "alta". A través de sus textos, podremos leer también, entonces, la fundación escindida de lo literario como uno de los efectos de la modernidad.

Capítulo 2

**Eduardo Gutiérrez y los ambiguos gauchos del
folletín en la imaginación urbana.**
Un análisis de *Santos Vega* y *Hormiga Negra*.

"Mucho se ha dicho y se ha escrito sobre este sombrío trovador, cuya tradición no morirá nunca en la asombrosa memoria de nuestros gauchos".

Santos Vega, p. 3.

"... a la primera tentativa de esa laya lo ensarto en mi puñal como si fuera un justicia".

Santos Vega, p. 208.

"Parecía un noble que hubiera adoptado aquel traje momentáneamente, porque hasta sus manos finas y delgadas parecían hechas para manejar el cincel y no las bolas o el lazo. Tan majestuosa y simpática era la actitud de aquel joven, que los paisanos que se hallaban sentados, se pusieron de pie para contestar su saludo".

Santos Vega, p. 18.

"Quiero probarme a ver que tal soy contra cincuenta..."

Hormiga negra, p. 100

"Hormiga Negra se acordó de que del otro lado estaban sus hermanos; estaba su causa y su corazón"

Hormiga negra, p. 128

1. Eduardo Gutiérrez y el nacimiento del folletín gauchesco

La descendencia de Juan Moreira

Las novelas de Eduardo Gutiérrez (1851-1889) suponen la entrada de la temática gauchesca y de sus personajes, tal y como habían sido diseñados por el género, en el circuito del folletín periodístico por entregas, es decir, su entrada en los mecanismos modernos de distribución masiva de la cultura y su entrada, además, en la ciudad.

Del primero de sus folletines, *Juan Moreira*, saldría la obra de teatro homónima de la compañía de José Podestá, y, a partir de ellas, el inicio de todo un fenómeno de masas que llenó de matreros y de gauchos alzados, no sólo los escenarios, y las páginas dedicadas a la novela por entregas en los periódicos, sino publicaciones especializadas, las celebraciones del carnaval y las cajas de fósforos. En ellas y en su potencial identificador de la colectividad heterogénea que se estaba consolidando hay que pensar necesariamente para entender lo que iba a suceder en las décadas siguientes con el mito gauchesco, y hay que rastrear en sus imágenes el origen de algunos de los rasgos del santo gaucho que sería la quintesencia del argentino, la corporeización de su origen, y también del orillero criollo y de sus lamentos y pendencias en los boliches del tango.

La lectura atenta de *Juan Moreira* y su puesta en relación con las polémicas a las que dio origen revela datos ciertamente significativos sobre su lugar en la cultura argentina moderna, y sobre el momento de su escritura. Como catalizador de las masas, su contenido ideológico no deja de ser moderadamente reformista. Las aventuras del protagonista, patéticas y sentimentales, regidas cada vez más por el destino, no cuestionan en ningún momento el orden que ha puesto a Moreira en su situación de excluido. Son, incluso, representantes de la autoridad los que informan al periodista narrador, y admiran con él las hazañas del héroe desgraciado. Éste, a cambio, en diferentes momentos, expresa su gratitud a las autoridades que se muestran generosas con él, y participa, con arrogancia y efectividad, en el fraudulento aparato electoral, en capítulos que constituyen auténticos relatos épicos del matonismo, como su enfrentamiento con Leguizamón, del partido rival, narrado en el que lleva por título "La pendiente del crimen"¹.

Que una obra de estas características despierte comentarios indignados, no sólo de orden estético, sino también moral, es decir, social, no puede deberse a la casualidad. Un componente importante es, desde luego, la reacción del escritor tradicional al mercado masivo de la cultura y a sus productos. Se trata de un momento crítico por lo que hace al

¹ "La pendiente del crimen", en Gutiérrez, E., *Juan Moreira*, Buenos Aires, C.E.A.L., 1980, pp. 72-93.

inicio de la redefinición y legitimación autónoma del arte en la cada vez más acusada división moderna del trabajo, y en las nuevas modalidades de intercambio marcadas por el valor, y regidas por la ley de la oferta y la demanda. La naciente institución, ya lo hemos visto, repudia su frontera inferior para marcar nítidamente sus límites.

Pero a este elemento indudable hay que añadir la dosis de heterodoxia que esos relatos incluían. Pese a la reconducción final, pese a la permanente invocación a la ley y al orden, pese a los valores presentados, en el fondo no tan alejados de los de la clase dominante, como la valentía, el individualismo, o el estoicismo, lo cierto es que incluían un cierto elemento que llegaba demasiado lejos, que podía ser leído como disolvente por los bienpensantes patricios. El gaucho alzado que combate exitosamente partida tras partida no podía dejar de resultar inquietante.

Y lo era, porque era el mejor ejemplo de que las cosas estaban cambiando, de que la realidad se estaba moviendo de manera preocupante e imparable. Suponía una de las primeras manifestaciones de una opinión pública activa y relativamente autónoma, nuevos contingentes de lectores no enteramente integrados a una estructura social que se revelaba en crisis, y, nuevos escritores que podían subsistir y que, incluso, alcanzaban gran notoriedad escribiendo para ese público. El hombre hecho a sí mismo en lucha con las partidas rurales es otra manera de leer esas historias. El viejo matrero gaucho, se convierte en héroe burgués. Desde ahí puede ser también leída su aceptación profunda de la autoridad, y desde ahí también la nueva posición que el escritor-periodista profesional diseña, respecto a sus personajes, respecto a las autoridades que nombra para acatar su versión, y respecto al público lector al que se dirige y, al que, de vez en cuando, apostrofa. Nueva encarnación de viejos personajes, nuevos escritores, y nuevo público, dan cuenta de la aparición de nuevos actores sociales en la sociedad argentina del 80.

Eduardo Gutiérrez

Eduardo Gutiérrez, además, es un representante de la clase alta tradicional, amigo y pariente de alguno de sus representantes más encumbrados en la llamada generación del 80². Y sin embargo, en esa emblemática década, en la que da a la imprenta la totalidad de su producción, es un marginal por diversos motivos.

² Ricardo Rojas, por ejemplo, el crítico que integra a Gutiérrez en la historia de la literatura nacional, escribe su sorpresa tras dibujar su retrato: "Henos ya en presencia de nuestra primera sorpresa: la de un Gutiérrez elegante y rubio. [...] Se le imaginaria un hombre de origen plebeyo, y es, sin embargo, como todos sus predecesores gauchescos, un hijo de la ciudad, nacido en un hogar caro a las musas", *Historia de la literatura argentina*. Cito por la edición de Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft limitada, 1959, vol. II, p. 589.

Para empezar, sus biógrafos suelen compararlo con sus dos exitosos hermanos, José María, "hombre de confianza de Mitre", y fundador del periódico *La Nación Argentina*, y el médico y poeta Ricardo³. Eduardo, el menor, es una suerte de oveja negra de la familia. Después, abandonará su carrera militar en 1880, tras participar en diversas expediciones contra los indios, y en vísperas de la federalización de Buenos Aires. Unitario y mitrista, va a considerarse derrotado en el nuevo orden que se inicia precisamente en ese año, tal y como relatará de manera ejemplar en *La muerte de Buenos Aires*, folletín publicado tan solo dos años más tarde y en el que narra el fracasado levantamiento militar de Tejedor. El proyecto de la generación del 80 no es, entonces, exactamente el suyo⁴.

Comienza justo entonces su apretada carrera de literato profesional, troncada por su prematura muerte en 1889, con apenas 39 años de edad. Aparece ante sus compañeros de clase y generación como una especie de bohemio, autor de "aborts" literarios que le dan su sustento y que le ponen en comunicación con ese público. Si hacemos caso a los recuerdos de Miguel Cané que aporta Adolfo Prieto, y la evidente culpa que suponen en Gutiérrez, tendremos trazada la situación problemática de este escritor moderno, pariente consanguíneo del letrado tradicional, pero fuera y por debajo de su ámbito.

"A pesar de que los diarios me habían informado de la aparición de Juan Moreira y algunos otros congéneres debidos a la pluma de Eduardo, nunca llegó a mis manos ninguno de ellos. En mi primer viaje a la tierra, allá por 1883, la primera vez que me encontré con Gutiérrez, le reproché amistosamente su falta de reciprocidad y le anuncié que pensaba comprar sus libros para leerlos en el viaje de regreso. Fue entonces cuando un poco ruborizado y tomándome la mano, me dijo textualmente: 'No le he mandado esos, porque no son para Ud. ni para la gente como Ud. Le ruego que no los lea, porque si lo hace me va a tratar muy mal. Yo le prometo a Ud. que así que esos abortos me aseguren dos o tres meses de pan, me pondré a la obra y escribiré algo que pueda presentar con la frente levantada a todos los hombres de pensamiento y de gusto'"⁵

³ Quien, por cierto, aparece como personaje de un relato de otro de los autores que vamos a encontrar a través de las ficciones gauchescas, Roberto J. Payró. Sucede en "La amargura del loco", en que un joven intelectual, recluido en el manicomio a causa de una demencia fulminante, se lo encuentra "llevado al manicomio por las exigencias de la profesión". Avergonzado, oculta su reclusión y le dice que está él también de visita. El narrador, inmediatamente, pasa a ponderar la actitud del prestigioso médico: "¿Creyó o no creyó el médico poeta? ¿Quién sabe...! Si no había creído, si había adivinado la verdad, fue muy piadoso y muy noble, al contestar al infeliz demente", Payró, Roberto J, *Violines y toneles*, Buenos Aires, C.E.A.L., 1968, p 57. Definitivamente, es todo un miembro de aquella generación de próceres. Eduardo cita abundantes personajes de la oligarquía porteña como testigos, en sus obras. Su propio hermano hará una función similar de legitimador, de contraseña de entrada en el grupo para la nueva autoridad literaria profesional de la generación siguiente.

⁴ Tomo estos datos biográficos de Rivera, Jorge B., *Eduardo Gutiérrez*, Buenos Aires, C.E.A.L., 1967, pp. 8-14.

⁵ "El criollismo". Carta al Dr. Ernesto Quesada, *La Nación*, 11 de octubre de 1902, citado en PRIETO, A., *El discurso criollista en la formación de la argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, p. 103.

Eduardo Gutiérrez, entonces, va a quedar integrado en los retratos de familia de la generación del ochenta, como el bohemio del grupo. Los trazos del retrato dependerán, obviamente, de su carácter apologético o no. La otra cara del malvado recuerdo de Cané será la imagen de escritor intuitivo e hipersensible que nos presenta Ricardo Rojas. Este crítico, según afirma, basándose en los testimonios de Carlos Gutiérrez, lo define como "un sensitivo virgen de toda erudición escolástica: un intuitivo". El desarrollo inmediato de esta hipótesis, en efecto, constituye toda una explicación alternativa y amable de esta minoridad respecto a sus compañeros de clase:

"Bueno hasta conmovernos [continúa citando a su hermano Carlos], jamás tuvo nada propio: lo suyo era nuestro y de sus amigos. Era la característica de su alma, tierno y afectuoso, lloraba por el mal ajeno como una criatura, así como la música le humedecía los ojos. Esta esencia amante, entre la luz de la alegría, denotaba el fondo de su alma que era profundamente melancólico'.

Estas palabras nos evocan un ingenio exento de disciplinas intelectuales, y dotado en cambio de ese mimetismo de la sensibilidad, que lo hizo músico, políglota y hombre de mundo. Leyendo sus obras se le descubre, precisamente, cualidades de memoria verbal, de simpatía humana, de facundia improvisadora, y de ahí provienen también sus principales defectos, pues faltándole las severas disciplinas del arte y de la ciencia, produjo en su obra un documento social, pero no un monumento estético"⁶.

Hipersensibilidad, talento natural no cultivado, es exactamente el reverso del menosprecio de Cané hacia el escritor profesional. Es el bohemio del 80 en las historias de la literatura. Una y otra versión tendrán abundante descendencia crítica⁷.

Situación problemática la suya, que no deja de poderse leer a través de sus textos, y que resulta un lugar privilegiado para reflexionar sobre las transformaciones de las viejas voces letradas en contacto con el nuevo contexto de tráfico de textos, y también de sus reacciones, de sus propuestas de transacción. Quizá, y es una de las cosas que vamos a ver en estas páginas, sea posible, entrever ya en determinados espacios textuales de este corpus, alguna de las metamorfosis posteriores del cuchillero gaucho, alguno de los gestos que dan nacimiento a sus compañeros, muchas veces irreconciliables, de pampa y cielo.

⁶ Rojas, Ricardo, *op. cit.*, pp. 589-590.

⁷ "Gran memoria, rápida lucidez de espíritu, locuacidad, agudeza de concepción; era el porteño típico, inquieto, curioso, simpático", dirá de él el anónimo prologuista de *Croquis y siluetas militares*, Buenos Aires, Eudeba, 1960, p. 8. "Jamás corrigió una prueba de galeras. Odiaba terriblemente ese trabajo [...]. Era bohemio y despreocupado. [...] En su casa de Flores ubicada en Bacacay 2757, [...] escribía con lápiz sus folletines, que traía todas las mañanas al centro, concluyéndolos muchas veces en el tranvía de caballos que atravesaba la calle Rivadavia", aporta el no menos innominado prologuista de *Juan Moreira*, Buenos Aires, Xanadú, 1973 (el cuadernillo de introducción no lleva las páginas numeradas). Y, por otra parte, como el José Hernández de Lugones: "Su obra es un intento que superó las motivaciones de su mismo autor", Dellepiane, Angela B., "Los folletines gauchescos de Eduardo Gutiérrez", *Revista Iberoamericana*, n° 104-105, julio-diciembre de 1978, p. 501.

En las historias de la literatura argentina, el lugar que ha ocupado no ha sido menos marginal. Fernando Alegría, por poner un ejemplo de entre los manuales al uso, ni siquiera lo menciona en su *Historia de la novela latinoamericana*⁸. A. J. Amuchástegui, ejemplifica otra postura común cuando truena contra la distorsión de la imagen del gaucho que le atribuye, definitivamente perpetrada por Podestá⁹. Posturas de similar desdén aparecen en Juan Carlos Guiano¹⁰, o en autores que participan ya de las revisiones críticas de los años 60 y 70 como Horacio Jorge Becco¹¹ y Noé Jitrik¹².

Por contra, los autores que emprendieron la reivindicación y recuperación de estos textos, procuraron soslayar la cuestión. Un elemento que se destaca entonces, es la supuesta veracidad histórica de los relatos. Los folletines de Eduardo Gutiérrez no son novelas, porque se limitó prácticamente a copiar los informes judiciales. Así las cosas, entonces, "en Gutiérrez, a diferencia del folletín europeo, las peripecias de sus protagonistas no son adjetivas ni postizas, por lo menos no en su gran mayoría y no lo son porque sus protagonistas eran reales"¹³. Esta es una idea que va a gozar de gran éxito posterior¹⁴. Una variante de esta postura, por último, vendría dada por la famosa cita de Jorge Luís Borges a propósito de Ricardo Güiraldes: "Güiraldes ahueca la voz para referir los trabajos cotidianos del campo; Hudson (como Ascasubi, como Hernández, como

⁸ Alegría, Fernando: *Breve historia de la novela hispano-americana*. México, Ediciones de Andrea, 1966.

⁹ "No se puede negar que asiste buena dosis de razón a Casadevall cuando culpa a Eduardo Gutiérrez de haber transformado en héroe a un maleante como Juan Moreira. Pero muchísimo peor resultó ese apócrifo personaje cuando Podestá lo llevó al teatro, falseando desde las vestimentas hasta la idiosincrasia del gaucho", Amuchástegui, A. J., *Mentalidades argentinas (1860-1930)*, Buenos Aires, Eudeba, 1965, p. 297.

¹⁰ "Gutiérrez no creó ambientes ni hombres, ni escenografías y personajes, a quienes prestan cierto sabor las tensiones del diálogo, certero en su sabrosa brevedad", Ghiano, Juan Carlos, "La gauchesca", en *Testimonio de la novela argentina*, Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1956, p. 116.

¹¹ "Salvo en el *Fausto* de Estanislao del Campo, la poesía gauchesca tiene un mensaje político y un simbolismo social o histórico, dimensión de que obviamente carecen *Juan Moreira* (de Eduardo Gutiérrez), *Los caranchos de la Florida* (de Benito Lynch) o *Don Segundo Sombra*", Becco, Horacio Jorge, *Antología de la poesía gauchesca*, Madrid, Aguilar, 1972, p. 34. Cae, así, despreciada, en el mismo caso que el realista epigonal Lynch y la arcadia modernista de Güiraldes. Neutralizado y rechazado por ello en un solo gesto.

¹² "Algunos comienzos de narrativa (Juana Manuela Gorriti, Eduarda Mansilla de García) y las primeras manifestaciones de novela gauchesca (Eduardo Gutiérrez), interesantes como documento pero de escaso valor literario. El primer novelista digno de tal nombre es Eugenio Cambaceres", Jitrik, Noé, *El mundo del ochenta*, Buenos Aires, C.E.A.L., 1982, pp. 81-82.

¹³ Dellepiane, Angela B., *op. cit.*, p. 499. Por cierto, que en esa auténtica *summa* de las versiones posteriores de Eduardo Gutiérrez que es Ricardo Rojas, podemos encontrar similares consideraciones, aunque, como cabe esperar en el constructor del mito de la literatura nacional, tienen en él un valor negativo: "¡ástima fué que la cercanía del modelo, y un exceso de realismo en la perspectiva, unido a la ligereza y vulgaridad de la forma, impidiesen a Gutiérrez dejarnos en sus vigorosas crónicas rurales verdaderas novelas", p. 597.

¹⁴ Hugo Achugar, aporta el *Santos Vega* de Gutiérrez como contrapunto no mistificado al de Obligado: "Mistificación que salta a la vista, si al Santos Vega de Obligado oponemos el de la novela de Eduardo Gutiérrez", *Santos Vega y Cantaclaro: leyenda, historia y elegía*, *Escritura*, vol. VIII, nº 15, Caracas, enero-junio, 1983, p. 14. "La historia, la vida y los legajos policiales fueron las fuentes de su inspiración", sentencia el anónimo prologuista ya mencionado de *Croquis y siluetas militares*, p. 8, etc.

Eduardo Gutiérrez) narra con toda naturalidad hechos acaso atroces"¹⁵. La veracidad que se destaca ahora es la del tono impasible de la narración.

Otros autores, por el contrario, destacan lo que de representativo tiene de un momento determinado en la historia literaria argentina y en la configuración del público moderno. Esa es por ejemplo la operación que realiza Ricardo Rojas en el momento de hacer ingresar a Gutiérrez en la tradición literaria letrada. Lo considera como un "primitivo" que sirve sin embargo de enlace entre los gauchescos del siglo XIX y la literatura "nacional" moderna. Así las cosas, dice, "en cuanto a la calidad de sus rapsodias, ésta ha de aquilatarse, no por su forma improvisada y vulgar, sino por la vida que infundió a sus tipos, hasta incorporarlos, no sólo en la fantasía colectiva, sino a la vida popular rioplatense". De esta manera, la figura de Eduardo Gutiérrez le sirve para sostener su paralelismo con la evolución de las literaturas occidentales, o más exactamente, con el origen de las literaturas nacionales de acuerdo con la historiografía romántica:

"Habríase reproducido entre nuestros gauchescos, el fenómeno ya comprobado en las literaturas de la Europa moderna, donde los gestas medievales habían narrado en lengua rústica las hazañas de paladines caros a la imaginación popular, y cuando esa materia épica se agostó, después de haber culminado en poemas como la *Chanson de Roland* y el *Cantar del Cid*, el espíritu de las gestas en verso transmigró a la prosa, engendrando las crónicas y novelas de caballerías, muchas de las cuales fueron simples rapsodias prosificadas de las gestas, o variantes de un solo tema, dentro del populoso ciclo novelesco"¹⁶.

Esta consideración documental es también el caso, aunque en un sentido muy diferente, por ejemplo, de Jorge B. Rivera, quien considera los textos de Gutiérrez "una obra a caballo sobre dos momentos, respondiendo sin embargo muy acabadamente a la nueva situación de consumo literario que impulsa la clase media aluvial"¹⁷.

Significativa resulta también la contradictoria valoración ideológica que estos folletines despiertan en la crítica. Ha sido repetidamente citada la afirmación vertida por

¹⁵ Citado en Rodríguez Alcalá, Hugo, "Jorge Luis Borges y *Don Segundo Sombra*", *Cuadernos Americanos*, vol. CCXXVII, num. 6, noviembre-diciembre de 1979, p. 208.

¹⁶ *Op. cit.*, pp. 593-594. Por cierto, que el Gutiérrez hipersensible e intuitivo que había retratado en el arranque del trabajo encuentra acomodo perfecto en esta ficción medievalizante: "No estamos en presencia de un hombre de letras, en el sentido moderno de la palabra, sino de un escritor instintivo. Así debieron ser los autores hoy ignorados de aquellas novelas caballerescas, absurdas y repetidoras, que tanto valimiento alcanzaron en el gusto popular de la Edad Media", *op. cit.*, p. 595. Esta ficcionalización es rigurosamente complementaria a la que opera el mismo Rojas y es seguida por la crítica tradicional posterior, que viene a convertir a Hidalgo y a Ascasubi en efectivos payadores gauchos, borrando cuidadosamente de su biografía toda huella letrada, y convirtiéndolos así en genuinos representantes de la voz del pueblo. Esa será la lectura que realizará también otro de los personajes de nuestro recorrido, Leopoldo Lugones. Este problema ha sido ya estudiado en otro lugar: vid. Peris Llorca, Jesús, "Los avatares del género gauchesco en la tradición crítica", en *La construcción de un imaginario nacional*, Valencia, Estudios Iberoamericanos, 1997, pp. 13-36.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 16.

un autor que volveremos a encontrar en estas páginas, Alberto Gerchunoff, según la cual, en el fondo, *Juan Moreira* sería un texto de inspiración anarquista: "No es una tragedia en que reviven las virtudes sólidas de la tradición y las fuerzas evocadoras del pasado, sino un drama esencialmente anárquico... ¿En qué se diferencia el drama de Juan Moreira de los dramas actuales de tesis acrática en que se pintan las injusticias de orden político y económico en que vivimos?"¹⁸. Contundente al respecto se muestra, por poner un ejemplo menos remoto en el tiempo, Angela B. Dellepiane: "como la visión es a partir del oprimido, el folletín resulta combatiente y partidista"¹⁹.

Y sin embargo, lo cierto es que desde fechas relativamente cercanas a la publicación de estos folletines, podemos encontrar lecturas que los neutralizan completamente, y los convierten en ilustración de las virtudes criollas. Uno de los primeros en realizar este movimiento de reescritura es, sin duda, Arturo Berutti, precisamente el compositor argentino, autor de la ópera *Pampa*, basada en la versión teatral de *Juan Moreira* que sella la entrada, por primera vez, de Moreira en la alta cultura. Los motivos por los que su autor, en un artículo aparecido en 1897, el mismo del estreno de la obra, explica su génesis, no pueden ser más ejemplares en este sentido.

"Entre las tantas leyendas [...] que de la vida de los campos corren, me interesó la que se sintetiza en la lucha del paisano honesto contra la imposición y la arbitrariedad, porque en el desenvolvimiento de este drama podía dar a conocer por el arte la vida campestre, su escenario, la familia, el hogar y las prendas morales del pastor de nuestras pampas, así como poner de relieve las cualidades de este hombre generoso, verdadero hijo de la naturaleza, que puede concurrir a la civilización y progreso de su país con dotes especiales de carácter y de inteligencia"²⁰.

Muchos años después, aunque con decidida voluntad crítica, Ezequiel Martínez Estrada insistirá en que los dramas rurales de Gutiérrez encerraban ya, dentro de sí, esta lectura neutralizadora²¹. Otros autores, por último, prefieren precisamente descatar la

¹⁸ Gerchunoff, Alberto, "La vuelta de Juan Moreira", en *El hombre que habló en la sorbona*, citado por Jorge B. Rivera, *op. cit.*, p. 48

¹⁹ Esto, por cierto, es un grave defecto para esta autora, ya que "reduce, considerablemente, su realismo, y simplifica sus mecanismos", *op. cit.*, p. 499.

²⁰ Citado en Veniard, Juan María, *Arturo Berutti, un argentino en el mundo de la ópera*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología 'Carlos Vega', 1988, p. 200. Y, por cierto, que la actitud del libretista, Guido Borra, de origen italiano, es igualmente significativa, y con alguna diferencia de matiz. "No preguntéis si el protagonista es Santos Vega, Barrientos, Moreira o Pastor Luna [todos personajes de Gutiérrez]; no; el el gaucho, la aldea, la provincia, la Pampa toda y aquel rancho donde se sufre, se agita y se mata, es al asilo simbólico de todos los dolores y de todas las esperanzas de un pueblo", *ibidem*, p. 210. Berutti, Borra, dos argentinos de origen italiano entran en el espacio de la alta cultura de la mano de Moreira. Escriben así el gesto de Gerchunoff dos décadas antes de *Los gauchos judíos*. En 1897, el gaucho era ya el emblema de lo nacional. Lo era, desde Gutiérrez.

²¹ Así, define por ejemplo el *Juan Moreira* como "una obra que reemplazó la injusticia social, el desorden gubernamental, con la injusticia personal del funcionario", Martínez Estrada, Ezequiel, "Lo gauchesco", *Realidad*, num. 1, Buenos Aires, enero-febrero de 1947, p. 46.

ambigüedad que, como veremos, presentan, en varios aspectos, estos relatos. Esa sería la principal característica de la visión de mundo que puede leerse en estos textos, según Jorge B. Rivera. "No es [...] una deliberada conciencia de su objeto tangencial [...] lo que otorga validez social a la obra de Gutiérrez, sino esa particular configuración de ella (descripción espeluznante de la *inestabilidad* [...]), que coincide con la configuración mental y afectiva de sus lectores y genera una ambigua conciencia frente a la realidad"²², afirma. Lo importante sería la descripción de la inestabilidad, velada por los otros textos del 80, pero resultaría estéril avanzar más al realizar atribuciones.

Laura Estrín, por ejemplo, la observa también en distintos momentos, pero la ejemplifica de manera especial con la aparición explícita de la política. "Tanto Juan Moreira como Hormiga Negra -observa- participan de luchas políticas de uno y otro bando [...]. Dicha participación no los convierte en héroes nacionales sino primero en populares -¡la popularidad de la indefinición, de la ambigüedad política!-, no participan de la historia nacional sino de políticas populares provinciales, en este sentido queda clara su ambigua definición, literaria y crítica"²³.

Muy especialmente destacan las tesis recientes de Josefina Ludmer, quien, en sus trabajos sobre *Juan Moreira*, considera a este texto, "como una teoría de la violencia popular", ya que "el héroe popular del salto modernizador sería esa pura fuerza de confrontación, un dirigible, porque combina violencia con posiciones contrapuestas"²⁴, leyendo en ella la posibilidad del gesto populista, algo sobre lo que volveremos más tarde. La postura de Ludmer resulta de especial interés, ya que, enlazando con la posición de Rivera, sitúa en este mismo carácter ambiguo la condición de posibilidad de sus diferentes lecturas, incluida, por supuesto, la neutralizadora y canonizadora, al fin, por muy reticente que sea. "En 1890 -escribe-, en el circo [...] hay por lo menos dos Moreira: uno es el mártir de la justicia popular aplastado por la violencia del estado, y su drama podía ser un drama nacional y anarquista [...]. El otro Moreira del circo es el 'gaucho valiente' de la oligarquía liberal masculina que lo nacionaliza"²⁵. Como vamos a tener ocasión de comprobar, algo de esto va a poder ser predicado de los folletines que hemos escogido para nuestro análisis.

²² *Op. cit.*, p. 32

²³ Estrín, Laura, "La Nación, el crimen y la crítica: fenómenos de extensibilidad", ponencia leída en el II Encuentro de La Crítica Joven "La crítica literaria y las demás artes", Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Agosto 1996 (inédita). Agradezco a la autora que me facilitara este interesante texto.

²⁴ "Los escándalos de Juan Moreira", en Ludmer, Josefina (comp.), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 1994, p. 108.

²⁵ Ludmer, Josefina, *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil Libros, 1999, pp. 245-246.

Estas páginas que voy a dedicar a los folletines de Eduardo Gutiérrez *Santos Vega* (1880) y *Hormiga Negra* (1881), deben completar la visión que se dio a propósito de *Juan Moreira*²⁶. Ambos pueden ser considerados como textos límite, aunque en sentidos diferentes.

En el caso del primero de los textos, nos encontramos ante la encarnación folletinesca del viejo mito gaucha, de uno de los primeros objetos de estetización y *adecuación* del imaginario gauchesco a la alta cultura. Muestra ya al gaucha del folletín en un momento de plena consolidación, cuando, sin duda, algunos de los rasgos del primer intento se han modificado, y el paradigma de gaucha de folletín es ya cada vez más similar a sí mismo. Además, el tipo de tema elegido garantizará elecciones conscientes, tomas de partido más o menos explícitas en zonas fronterizas entre las dos estéticas y entre las dos zonas de lectura.

En el caso del segundo de los textos, *Hormiga Negra*, nos vamos a encontrar con algunos rasgos que lo individualizan y hacen aconsejable su lectura y su revisión crítica. Por momentos, se presenta como un carnaval de violencia, límite de la transgresión folletinesca. Se verán confirmadas algunas direcciones de lectura de las que pueden establecerse a propósito de *Santos Vega*, llevadas incluso a su extremo. Otros elementos contribuirán a resaltar la originalidad de aquél. En cualquier caso, esta escritura dejará leer la frontera inestable que separa las dos orillas de la institución literaria moderna en el momento mismo de su constitución escindida²⁷.

Por otro lado, determinados rasgos, como la contemplación distanciada y humorística de la violencia, la recreación en lo grotesco, presentado como espectáculo singular, o la crudeza verbal y la sorprendente contundencia de las expresiones del héroe, presentes en *Santos Vega*, se hará, sin embargo, especialmente acusados en *Hormiga Negra*. Estos elementos, y otros que se desarrollarán más adelante, permitirán releer el género desde ellos, y entender de dónde surge y cómo se legitima la aparente heterodoxia que estas obras presentaron ante los lectores bienpensantes de su época, y que su lectura desde otros presupuestos y otras circunstancias históricas -cabría esbozar como proyecto de otro trabajo el estudio de la recepción de las reediciones de los folletines de Gutiérrez en los años 50- vuelve a hacer posible.

²⁶ Vid. el capítulo dedicado a este texto junto al *Santos Vega*, de Rafael Obligado, "Dos visitas (para quedarse) del gaucha a la ciudad del ochenta", en Peris Llorca, J., *op. cit.*, pp. 95-128.

²⁷ El concepto de "escisión" es de hecho central para estudiar el periodo. No es desde luego casual que Sonia Mattalá, en *Modernidad y fin de siglo en Hispanoamérica*; Alicante, Antología del pensamiento hispanoamericano, Instituto de cultura Juan Gil Albert, 1996, p. 17, hable de "mirada escindida" que "va delineando un nuevo espacio para la producción literaria", a la hora de caracterizar el discurso modernista, del otro lado de la institución respecto a Gutiérrez, pero tematizando también esa escisión que condiciona la textura de ese discurso, que le da sentido.

Aparente heterodoxia, porque nada tiene de doctrinaria, ni siquiera de coherente, porque no se apoya en un discurso ideológico trabado alternativo al peculiar liberalismo oligárquico imperante, sino que, bien al contrario, se desliza en el discurso bien ortodoxo y porteñista de una de las facciones de esa oligarquía desplazada del poder; pero heterodoxia real, efectiva, por cuanto permite las lecturas que soslayan los elementos neutralizadores, hasta hacer ingresar estos textos en la historia de la literatura argentina precisamente como la contracara del mito gauchesco, como las versiones erróneas que es preciso que aparezcan en los relatos históricos para sellar el gran acierto, la oportunidad y el *realismo*, es decir, la ortodoxia, de Don Segundo Sombra y sus otros compañeros de pampa y cielo. "Los folletines de Eduardo Gutiérrez -dirá por ejemplo Antonio Pagés Larraya- carecen de valor literario. No obstante, sólo una crítica ciega podría desconocer su importancia, no como reflejo de una posición literaria, sino como captación de lo más bajo del gusto popular"²⁸.

²⁸ Pagés Larraya, Antonio, "Estudio preliminar" en *Cuentos de nuestra tierra*, Buenos Aires, Raigal, 1952, p. 21. Citado en Rivera, Jorge B., *Eduardo Gutiérrez*, Buenos Aires, C.E.A.L., 1967, p. 31.

2. Sobre marcos y voces narradoras

La estrategia de Juan Moreira

En *Juan Moreira*, al año siguiente de la publicación de *La Vuelta de Martín Fierro*, era bastante complicado señalar supervivencias del viejo sistema de marcos que había generado la gauchesca¹. Sin embargo, la función primaria del viejo artificio, esto es, crear una ilusión de realidad exenta, crear una voz otra bien diferenciada del narrador al otro lado de los marcos que aislan las dos instancias, se mantiene en el folletín gauchesco, aunque han cambiado las estrategias. No se trata ya de fingir que se presenta un diálogo de otros, que simplemente se rotula en el título-subtítulo, sino que el nuevo narrador utiliza la retórica legitimante de un nuevo género moderno.

Estas novelas se presentan como reportajes, como resultado de una investigación, y el narrador, en diferentes ocasiones, aporta testimonios, o relata el proceso de sus propias averiguaciones, señalando dudas, huecos en su reconstrucción del relato. La realidad se vuelve a presentar como incuestionable y externa al sujeto que la relata *tal cual es*, pero ahora es la presencia misma del escritor-investigador la que garantiza su translación fiel. Algo de eso se observaba ya en los prólogos de las dos partes del *Martín Fierro*². Ahora, en un momento de reubicación de la autoridad narradora, una nueva modalidad de escritor se define como cronista, como fiel transcriptor de la realidad. No debe esconderse.

Eso era posible, además, en un momento en que los relatos gauchescos habían cambiado sustancialmente su función y su destinatario. Durante la historia del género gauchesco, en sus orígenes, y en buena parte de su desarrollo, aunque con excepciones notables que explican la evolución posterior, tenía, en diferente lugar relativo con respecto a otras ya entonces existentes, la función propagandística, y el lector-auditor rural como público. Se trataba de asimilarse a su voz, de integrar en el discurso oral una serie de elementos ideológicos, una serie de universales. El folletín, sin embargo, es

¹ En el rígido sistema de convenciones que llamamos poesía gauchesca, un doble sistema de marcos permite aislar la voz construida del gaucho que constituye el centro del poema. Primero, un título-subtítulo que designa desde fuera el tema, sus interlocutores, incluso en ocasiones el lugar donde se produce el diálogo; después, en el interior del poema aparece un narrador gaucho, que puede aparecer sólo al final o al principio y al final, y que cede finalmente la palabra a los interlocutores. Este procedimiento puede rastrearse con variantes a través de todo el desarrollo del género. Vid. Ludmer, J., "La transparencia de Hidalgo es la distribución de las voces", en *El género...*, *op. cit.*, pp. 63-83.

² En la *Ida*: "...empeñándome [...] en retratar [...] lo más fielmente que me fuera posible, con todas sus especialidades propias, ese tipo original de nuestras pampas", Hernández, J. *Martín Fierro* (ed. de Luis Sáinz de Medrano), Madrid, Cátedra, 1991, p. 106. En la *Vuelta*, "...no se debe perder de vista al juzgar los defectos del libro que es copia fiel de una original que los tiene...", "Cuatro palabras de conversación con los lectores", *op. cit.*, p. 194.

fundamentalmente literatura de evasión de un público urbano, a pesar de que incluya reivindicaciones sobre la vida en el campo, que, en algunos casos, quizá haya que leer de manera oblicua³. El escenario rural empieza a simbolizar, ya en la década del 80, el espacio entero del país.

El caso de Santos Vega

Santos Vega puede ser leída como una narración en primera persona enmarcada. A partir del capítulo tercero, toda la novela es la narración de sus desventuras que hace Santos a Carmona, Ño Cipriano y don Cosme en la pulpería de este último. Es decir, nos encontramos con una situación narrativa en buena medida idéntica a la del *Martín Fierro*. Un folletín gauchesco que retoma un motivo clásico del género, vuelve a la estructura original, concede a la voz del gaucho el centro del espacio narrativo, aunque, como veremos, los rasgos que individualizan esa voz sean mínimos. Al hacerlo, aísla tres capítulos iniciales que asumen la función de marco de esa narración central. Incluso, en forma de epígrafe, es posible detectar un primer marco en una posición todavía más externa. La estructura fundacional del género adquiere así una insospechada translación narrativa.

El epígrafe

La novela tiene por epígrafe una cita de *Lázaro*, de Rafael Gutiérrez, hermano del novelista. "Gaucho el mundo me ha nombrado / y me arranca de su seno / como planta de veneno / que mata al que la ha pisado..." (p. 8). Dice la exclusión del gaucho nombrada (incluída) desde el discurso de la literatura culta, en versos que glosará pocas páginas más tarde reiterando su sentido del otro lado. "Santos Vega cargaba con el terrible anatema de ser gaucho", se lee en la página 9. El nombre es un anatema, acarrea su exclusión. Lo mismo que dicen los versos de su hermano. Con esa adscripción, el autor reclama desde fuera del texto, su posición fronteriza, su posibilidad de manejar con soltura los discursos de la literatura otra, la que lo excluye al nombrarlo como folletinista y cosas peores, del mismo modo que la "sociedad" excluye al "gaucho" sólo con nombrarlo.

³ Jorge B. Rivera: "No olvidemos tampoco que las retóricas digresiones de Gutiérrez sobre las arbitrariedades cometidas en la campaña se encuentran mucho más cerca del *tópico* y del *como si* que de la crispante realidad que inspiró a Hernández y que, su obra opera básicamente sobre lectores urbanos, para los cuales las peripecias de Moreira son ante todo, mediadores de un mundo frágil e inseguro [...] frente al cual deben ellos mismos ubicarse", *op. cit.*, pp. 32-33.

Tenemos así escrito el gesto de su "descenso", y el intento que, al menos a estas alturas, supone *Santos Vega*, de explorar las fronteras superiores de la literatura de folletín, para reclamar dignidad estética para el propio discurso, para proclamar que, pese a todo, se conoce la literatura culta, y decirle a su clase que es uno de ellos, y que si escribe "literatura menor" no es porque no sepa que lo es. Sólo así puede leerse este epígrafe, y la ubicación del autor implícito, externo al texto, que supone. Si en el género gauchesco, este era el espacio en que el autor implícito hablaba de tú a tú a sus iguales, aquí se limita a proclamar a unos lectores que el resto del texto deja lejos y por encima, que existe, y que es como ellos, y acaso, también, a dejar bien establecida esta posición de autoridad, este lugar superior respecto al público del folletín. Límite inferior de los letrados, límite superior para sus lectores, el paratexto de la novela, el epígrafe culto y prestigioso diseña una posición híbrida, fronteriza y problemática del lugar de enunciación de este texto, fundacional por otro lado de un nuevo tipo de autoridad literaria moderna.

La herencia del paria

El capítulo I, "La herencia del paria", ocupa una posición curiosa. Es, en buena medida, un prólogo, y sin embargo aparece asimilado al cuerpo de la novela, por su condición de entrega y por su numeración como capítulo. Supone en buena medida una declaración de intenciones de lo que van a ser las entregas posteriores, aunque algunas de las cosas que se anuncian no sean exactamente así en unas entregas que, evidentemente, no existen en el momento de dar a la imprenta la inicial. En cualquier caso, el componente narrativo está aquí reducido al mínimo. Es el autor implícito el que se dirige directamente a su lector y le informa de lo que va a ser la novela, de sus fuentes y de su sentido. Alguno de los elementos que señala resultan particularmente interesantes.

Para empezar, el título mismo está hablando de una herencia. La novela será la escritura de esa herencia. "Mucho se ha dicho y se ha escrito sobre este sombrío trovador, cuya tradición no morirá nunca en la asombrosa memoria de nuestros gauchos", son las palabras que abren la novela. Se alude, por tanto, a una anterioridad textual, a textos orales y escritos, que constituyen una "tradición". Sobre eso se va a escribir, a ese material va a añadirse la novela cuya publicación y escritura se inicia.

"Muchos han llegado a sostener que Santos Vega era un fantástico a quien se le atribuía todo lo bueno y anónimo de nuestra poesía gaucha". Ahí es precisamente donde comienza el papel que se ha otorgado el autor, lo que legitima sus palabras, lo que convierte en necesario su texto. Él va a narrar la historia cierta de ese personaje

legendario, de ese "fantástico", para otros. "Nada más cierto que la existencia de aquel hombre extraordinario, cuya vida fue un cúmulo de desventuras". La presente novela por entregas, como *Juan Moreira*, drama policial, es una historia cierta. El narrador, su presencia explícita de notario conduciendo la narración, garantiza la restitución de su realidad.

Pero la forma de la novela no podía ser, como en el caso de *Juan Moreira*, la del reportaje. Allí, se *novelaban* (signifique esto lo que signifique) hechos pocos años anteriores a la escritura. Aquí se acomete la escritura de herencias, lo que conduce necesariamente a la novela histórica. El periodista debería dejar paso al historiador. La reconstrucción de hechos contemporáneos, debería dar paso nada menos que a la reconstrucción de la época de la independencia. La elección del tema, lleva al folletín gauchesco tal y como había sido definido por las obras anteriores, a los umbrales de sí mismo, y lo acerca al folletín histórico francés (*El conde de Montecristo*) que está, sin duda, en su origen⁴.

El narrador, sin embargo, resuelve esta situación paradójica de una manera particularmente airosa que pone al descubierto el artificio de la fundamentación real de su ficción. El presente se estira, se conduce hasta el pasado, éste es inteligible a la luz del presente. "Si actualmente el gaucho es perseguido por el sólo delito de serlo, calculen ustedes lo que sucediera en el año 1820, época de la que arranca nuestro relato" (p. 4). La historia como progreso en estado puro. El pasado es como el presente, pero peor. Puede ser calculado por una regla de tres.

Así, el narrador prosigue con una descripción de la situación presente en la campaña, que difiere muy poco de la que presenta en *Juan Moreira*. Explotación, diferencia de ley, exclusión social, si bien aquí se presenta al gaucho como un "tipo nacido para el arte". Después, y de un plumazo, se caracteriza el pasado transponiendo, de manera proporcional la realidad del presente: "Si esto sucede hoy en día, si aún vemos decretos del gobierno mandando remontar los cuerpos de línea con los gauchos que no votan con el juez de paz, ¡calcule el lector lo que sucedería el año 1820!" (p. 5). Otra vez la regla de tres. El narrador puede seguir hablando tranquilamente del presente, y con una frase, trasladar todo eso al pasado, a un 1820 nominal que resulta contemporáneo al lector, o al menos, contemporáneo de la realidad que el resto de "dramas policiales" de tema rural habían diseñado ya a estas alturas.

Podemos encontrar así el mismo tipo de narrador-periodista que en las precedentes. "Con datos que hemos recogido de los mismos pagos que más frecuentó

⁴ Para Dellepiane, los textos de Eduardo Gutiérrez surgen de "el cruce de las dos temáticas más holgadamente usadas por el folletín decimonónico europeo: la de intención social y la de capa y espada o de aventuras históricas", *op. cit.*, p. 499.

-dice concluyendo ese capítulo inicial- vamos a tratar de bosquejar de la manera más completa que nos sea posible, aquella vida llena de peripecias, alegre hasta las cosquillas unas veces, y triste hasta las lágrimas casi siempre" (p. 8). Como en los precedentes, situará los hechos narrados en lugares reconocibles, y apelará a testimonios preferentemente de autoridades. Las autoridades contemporáneas acceden al texto ahora en calidad de parientes o de descendientes, y esa es la única marca que las distingue de las citadas en *Juan Moreira*. "Tomemos como punto de partida la aparición de Santos Vega en la estancia del señor Castex, suegro del señor Juan Cruz Varela, en el partido de Baradero" (*ib.*). Nótese de paso el tipo de público a que esas trampas cronológicas apuntan, y compárese con el epígrafe que inicia el relato.

Encontramos en este capítulo además algunas citas de Gutiérrez a sí mismo, que, constituyen su legitimación para construir un relato transparente sobre la vida de los gauchos. "Hemos visto entristecidos -declara por cierto en un plural de modestia que no deja de ser una marca de autoridad- que el paisano era un hombre destituido de todo derecho y de toda voluntad, sin otra defensa que abatir humildemente la cabeza y sufrir el martirio a que ha sido condenada su raza, o alzarse como Moreira contra la justicia" (p. 6).

Una payada del diablo

A partir del capítulo II, se inicia una narración en tercera persona. Sin embargo, y a diferencia de *Juan Moreira*, no comienza por el principio, por la vida feliz que llevaba Santos antes de que el destino se cebara con él, sino que lo hace de manera desconcertante, *in media res*, tomando un acontecimiento como "punto de partida" de la narración, como advertía al final del capítulo anterior.

De manera desconcertante, además, porque de entrada no aparece el protagonista. Durante varias páginas asistimos a la pintura de una escena costumbrista y con su punto de grotesco, muy en la estética del folletín policial. Es toda una descripción del ambiente de una pulpería, con una payada de gran nivel entre don Cosme, el dueño, que acaba derrotado cuando cae al suelo demasiado borracho para seguir payando, y ño Cipriano, el mejor payador del pago, tuerto, y que no le va a la zaga a su rival en lo de beber. Todavía un nuevo contrincante es derrotado antes de que, en la página 13, "una voz de simpático eco" hable desde la puerta y acepte el reto de ño Cipriano. Este nuevo personaje es descrito en términos muy positivos desde el comienzo, que señalan su condición excepcional (tiene, por ejemplo, "un tono aristocrático, que se desprendía, sin rechazarlo, del traje que llevaba", p. 13). Pronto da, además, buenas muestras de su condición de

payador insuperable, al llevar con un triste preludio a su auditorio al borde de las lágrimas, y al vencer, tras una larga payada que dura un día entero, y que hace que su público se olvide de la comida, al imbatido, hasta ese momento, ño Cipriano.

Y sin embargo, sólo después de que la payada concluya, los lectores confirmarán que quien de esa manera ha cantado era Santos Vega. Y no porque sea nombrado, sino porque se dirige a su perro con el nombre de *Mataco*, que ya conocemos desde la semblanza que incluyó el capítulo inicial. Solo pronunciará su nombre, en voz alta y de manera desafiante, cuando se complete la presentación, y el recién llegado se enfrente a una partida. "No hay más justicia que la de Dios. Para otra que no sea esa, este hombre está bajo el amparo del puñal de Santos Vega, y basta" (p. 21), proclama al sargento de la partida que ha llegado para prender a uno de los pacíficos paisanos que hay en la pulpería. "Los jueces de paz son una manga de bandidos contra los que hay que defender la vida y la hacienda", sentencia muy poco después, dejando entrever que tiene sus propias cuentas pendientes.

Santos Vega, así, se presenta a los lectores del folletín, como una figura imponente y enigmática que debe ser desvelada. Y se la presenta completa, en un momento estelar de sus correrías con las partidas. El interés del folletín, tal y como se establece en estos capítulos iniciales, será el de desvelar ese enigma, el de narrar los pasos que han llevado a ese hombre excepcional, a ese incomparable artista natural, a hablar con tanto odio de los jueces de paz, a combatir a las partidas siempre que tiene ocasión.

El tercer capítulo, "Carmona", completa la presentación de la situación en que el resto de la historia será relatada. Al final del capítulo anterior había llegado el gaucho que le da nombre, a tiempo de llorar escuchando el canto de Santos. Ahora, se realiza una breve semblanza suya, y se narra la payada entre los dos. "Carmona", de alguna manera, duplica "Una payada del diablo". Santos vence con dificultad, y la admiración mútua sella una naciente amistad. Después, la decisiva ayuda prestada por Carmona al payador cuando éste se enfrenta con la partida que llega a la pulpería a buscarle, acaba de consolidar este vínculo. "¡Hermanos hasta la muerte!", exclama Carmona, nombrando en el tercer capítulo el título de lo que será la segunda parte de este folletín, "Una amistad hasta la muerte". Todas las cartas, así, están sobre la mesa.

Estos dos capítulos que narran el "punto de partida", se abren tanto hacia el enigma que es el pasado de Santos Vega, el origen de las cintas de su guitarra, y de su caballo, un "regalo" misterioso, de las cuentas pendientes que tiene con la justicia, como hacia las correrías del futuro junto a Carmona, de las que ya se nos ha hablado en el capítulo inicial, y a cuyo origen han asistido los lectores. "Punto de partida", que escribe como hueco, como interrogante, lo que el resto de la novela, y aún su continuación,

deberá llenar. Una sola frase, la que termina la tercera entrega, contiene, de hecho, todo el resto. "Los cuatro tomaron asiento y Santos Vega hizo la narración de su triste historia" (p. 37). Todas las entregas posteriores, glosan esta frase. Completan su sentido, desvelan *qué* contó Santos Vega, *cuál* es su triste historia. Estos tres capítulos iniciales acaban escribiendo su condición de marco de lo que viene después. Más exactamente aún, escriben lo que viene después, todo lo que viene después, en su interior, sintetizado en una sola frase que lo nombra. Todo el resto viene a ser su desarrollo. Son un marco que incluye nombrado lo que enmarca, trazan así su lugar, señalan el punto exacto de su espacio interior en que se inserta.

El doble marco

Tenemos, por tanto, un complejo sistema de marcos, que puede ser relacionado sin excesivas dificultades con el del género gauchesco. Para empezar, un primer marco totalmente externo al cuerpo del texto, formado por el título y un epígrafe; después, un capítulo inicial, que, si bien su numeración asimila al resto de la novela, parece presentar virtualidad de prólogo. Presenta discursivamente el que será el tema y el protagonista de su relato, y traza el que será su complejo lugar de enunciación, continuador, entre otras cosas, del papel de escritor-testigo-periodista que ya había definido en *Juan Moreira*. Narra, por último, el punto de partida ficcional en que se insertará el relato del protagonista que ocupa la mayor parte de las entregas, presenta al personaje en medio de sus aventuras, reiterando, en forma de enigma integrado en la narración, en buena medida, además, gracias al punto de vista que se adopta, algunas de las afirmaciones que se hacían en el primer capítulo.

Epígrafe primero, y después un discurso periodístico que presenta y caracteriza una narración que da paso a las palabras, que ya no cesarán hasta el final, trunco, que pide ser continuado, que exige la segunda parte, de un personaje cuyo desvelamiento es el centro de todo el relato. Un sistema de marcos muy claro.

Sin embargo, ¿por qué está resurrección del sistema enmarcador propio de las obras más clásicas del género gauchesco, después de una obra como *Juan Moreira*, que suponía el inicio de la narración de esos motivos gauchescos en tercera persona, el diseño de una voz letrada que no estorbaba la limpidez del mensaje gauchesco, sino que, por el contrario, la garantizaba, por periodista, primero, pero también porque el género había concluído por borrar la diferencia de leyes que la diferencia de voces implicaba⁵? Desde

⁵ *La Vuelta de Martín Fierro*, concluye con los consejos del protagonista a sus hijos, en lo que cabe interpretar como toda una enunciación de la ley letrada y oligárquica en la voz del gaucho: "Obedezca el que obedece / y será bueno el que manda", por ejemplo, *op. cit.*, p. 347. Los textos de la gauchesca fueron

luego, como tendremos ocasión de comprobar, el objeto de ese artificio no es la creación de una voz gaucha, separada formalmente, por su forma y por su tono de la del narrador, algo poco operativo dado el horizonte de lectura fundamentalmente urbano de esta obra.

Propongo ahora, de manera provisional, dos respuestas hipotéticas a esta pregunta. De un lado, como hemos visto, este artificio sí responde a una funcionalidad clara, definitoria además del género mismo del folletín: interesar, crear expectativas, conseguir lectores adictos que sigan las sucesivas entregas. Los diferentes marcos han creado un enigma, lo han reiterado, nombrándolo, primero, escenificándolo en la narración, después, describiendo las condiciones de desvelamiento de ese enigma, "alrededor del fogoncito", por último. Como veremos, la estructura escogida es idónea para dosificar la información, para diferir informaciones, para insertar de pronto narraciones del momento de la narración, pequeños acontecimientos, que aplacen la resolución de una situación candente.

Pero además, hay otra coincidencia que por fuerza debe de tener algún sentido. Si hay una obra dentro de la poesía gauchesca con la que este folletín puede relacionarse, es sin duda, el *Santos Vega*, de Hilario Ascasubi, y no sólo por la elección del motivo. En aquélla, el payador que da título sólo es el narrador de una historia, la de los mellizos de la Flor, que ocupa la totalidad del poema. Como en la novela de Gutiérrez, pasa días contándola, suspendiendo la atención de su auditorio, la pareja formada por Rufo Tolosa y Juana Petrona. El poema gauchesco respetaba la estructura ya convertida en regla de escritura por el género, sin embargo, su extensión desmedida, y la índole de los acontecimientos que narra, cercanos al drama policiaco, y en parte, incluso, urbanos, lo llevan al borde mismo del género gauchesco, a los límites mismos de la ficción en verso. Críticos como R. A. Borello haya observado su parentesco con el folletín: "Antecedente de lo que serán las novelas de Eduardo Gutiérrez", llega incluso a escribir⁶.

Los respectivos *Santos Vega*, de Hilario Ascasubi y de Eduardo Gutiérrez son textos contiguos, aunque uno esté dentro, y otro fuera de la categoría de lectura conocida como poesía gauchesca. El punto de contigüidad de ambas marca, precisamente, la frontera del género con el folletín gauchesco. La evolución misma del género lo iba decantando hacia el folletín. ¿Qué otra cosa podría ser un género narrativo de lectura más o menos masiva en las nacientes ciudades?

Quizá desde esa continuidad pueda tratar de entenderse el acercamiento al género que supone esta narración del antiguo sistema de marcos que venimos observando. El

abordados ya en la primera fase de esta investigación: Peris, J., "Cuatro textos gauchescos: las marcas de la alianza", *op. cit.*, pp. 47-93.

⁶ Borello, Rodolfo A., "Ascasubi: Santos Vega", *Revista de literaturas modernas*, 10, Mendoza, 1971, pp. 110.

folletín que se aleja de su discurso legitimador de la realidad de su contenido, esto es, del discurso de la novelización de hechos reales minuciosamente comprobados, el folletín que se interna, más o menos titubeante, en los terrenos de la historia, del relato de orígenes, de la leyenda, y de la tradición, precisamente ése, se acerca a la más acabada expresión literaria de la figura del gaucho que podía encontrarse en la década de los ochenta: el diálogo -o el monólogo narrativo- de un gaucho enmarcado por la voz de dos narradores diferentes.

Es decir, sólo en este folletín especial que revisita uno de los mitos fundacionales de la naciente cultura nacional, que quiere ser más literatura alta, por un lado, existe la necesidad de desdoblar el sujeto ficcional de la narración y de escribir ese desdoblamiento, y, por otro, es precisamente en ese texto que es menos drama policial que los demás, que, por su cronología y por el prestigio de su tema, no puede serlo, precisamente en ese texto que es *más ficción* que los precedentes, donde reaparece el que es ya el modelo de escritura de las ficciones del gaucho. Los gauchos literarios, hasta los años 80 del siglo XIX acostumbraban, más aún, tenían por norma, hablar en primera persona.

El caso de Hormiga Negra

El carácter excepcional de la estructura de *Santos Vega*, se ve confirmado, y al mismo tiempo matizado, por el otro folletín del que nos estamos ocupando. *Hormiga Negra* es una narración en tercera persona. Y, sin embargo, aunque sin estructura de marcos, podemos encontrar otro artificio que otorga circularidad a la novela.

El prólogo -explícito o en forma de capítulo inicial- que abría los otros folletines es sustituido por la presentación del "alegre viviente del pabellón número cuatro de la Penitenciaría", "un ser pequeñito, delgado", cuya "conducta en prisión es la de un hombre bueno y humilde", y que "duerme como un justo" (p. 5). Es cierto -dice el narrador- que "hay algo de basilisco y de sátiro en aquella carita afilada y bondadosa", y que "si Hormiga riera, se escucharía algo semejante a la risa de Mefistófeles", pero lo cierto es que se había ganado la "consideración" del "gobernador" y de "los empleados de la Penitenciaría", "en atención a lo bondadoso de su carácter y a la docilidad con que acataba todas las observaciones u órdenes que se le transmitían". "¿Por qué está preso un hombre tan alegre y bondadoso al parecer?", "solía preguntarle algún curioso" (p. 6). *Parece* alegre y bondadoso, aunque algunos rasgos puedan sugerir otra personalidad anterior o sepultada bajo el uniforme de presidiario.

La novela se abre así con un enigma⁷. Pero ahora no se trata de la historia de un nombre legendario, como *Santos Vega*, sino la historia de un sujeto, que es antes el "alegre viviente del pabellón número cuatro de la Penitenciaría" que "Hormiga Negra", aunque sólo sea por unas líneas. La identidad real de un personaje que aparece alegremente en la primera línea de la novela es el enigma. Su presentación implica una narración previa al relato de sus aventuras.

"Nada más sombrío, sin embargo, que aquel pasado que tanto trataba de ocultar. Hormiga Negra había sido el terror de los pueblos del Norte, cuyos habitantes no podían oírlo nombrar sin sentir un miedo invencible. Él había sido peleador, hombre guapo y de mentas, calavera sin reposo y, últimamente un bandido feroz". Todo esto revela el narrador en la página 7. Él si sabe lo que tanto los curiosos como el propio gobernador de la Penitenciaría y sus empleados desconocen, y en las líneas que siguen a las citadas esboza algunos de los rasgos de esa vida tempestuosa: los periodos de paz en su vivienda, a orillas del Arroyo del Medio y las incursiones sangrientas en las pulperías de la zona, su participación en la batalla de Cepeda con los federales, y en Pavón "con los porteños" (pp. 7-8).

La novela será, así, la solución del enigma planteado en las primeras páginas, el desarrollo de la semblanza esbozada, a cargo de un narrador capacitado para ofrecer ambas cosas. Una vez más, se trata de un narrador autoritario, que sabe porque ha averiguado, y ello le ha traído consigo un trabajo. En esta ocasión, no enfatiza ese trabajo de recopilación de datos, porque para legitimar su autoridad le basta con invocar sus otros textos, que la fundaban exitosamente. "Nos proponemos narrar [la vida de Hormiga Negra] -dice- con la minuciosidad que hemos empleado en nuestros trabajos anteriores, que han sido tan bien recibidos por el público" (p. 8).

Cuando escribe *Hormiga Negra*, Eduardo Gutiérrez ya ha construido con sus otros folletines -que, sintomáticamente, llama "trabajos"- un lugar de enunciación propio, una autoridad discursiva moderna a la que apelar, que surge, precisamente, del aval de la recepción del propio público que está construyendo con su escritura. Su presencia, su buen criterio, el "trabajo" de que es fruto, la "minuciosidad" con que es expuesto es, como corresponde al papel del periodista como intermediario entre "el público", la opinión pública que crea y que lo sostiene a la vez, y la realidad, la mejor garantía de la

⁷ Laura Estrín, precisamente al relacionar los folletines gauchescos con la narrativa policial, ha observado cómo todas estas novelas se inician planteando un enigma. "*El crimen de la gauchesca es el origen y el secreto de la nación en (o para) la cultura nacional*, siendo la relación entre secreto y enigma una diferencia de grado y no de naturaleza. [...] Una especie de protoenigma, pues en el caso de las novelas de Gutiérrez estaría en un primer estadio formal, recorre ambas novelas, *Juan Moreira* y *Hormiga Negra* son permanentemente asediados por la siguiente cuestión: ¿cómo puede convertirse el gaucha en criminal?", *op. cit.*

veracidad. Esa y no otra es la ficción legitimadora externa al texto sobre la que descansa la ilusión de su transparencia, haciendo innecesario el remedo de la voz de la voz del otro, la construcción de su inmediatez.

En el interior del texto, y como es habitual en estas obras, la exhibición de los huecos de la investigación, la presentación como hipótesis, la coexistencia de relatos diversos, escribe la sinceridad del narrador, que, en estos casos, se limita a opinar sobre las versiones en conflicto. Se escribe así periódicamente en el interior del texto el trabajo de que es producto, se ficcionaliza su obtención como relato verdadero y, a la vez que se escriben ciertos hechos como dudosos, se establece la condición indudable del resto, y se construye la imagen de narrador serio y minucioso, acorde a la autoridad que se enunció al inicio. En la cita siguiente, por ejemplo, lo vemos considerar diversas explicaciones sobre un hecho sin decantarse por ninguna. Dejarlo precisamente sin explicación cierta, mostrar la extrañeza ante él del narrador, que no puede explicarlo, pero sí constatar su existencia, es un modo, y no el menos efectivo, de convertirlo en verosímil.

"El ascendiente que ésta tenía sobre aquél [doña Ramona sobre el padre de Hormiga Negra], no podía nadie explicárselo exactamente. Unos decían que allá en sus buenos tiempos Ramona había sido una real moza muy cortejada por Hormiga. Otros decían que eran hermanos y no lo querían decir por no hacer quedar mal a la madre, y otros, que Ramona era la verdadera madre de Hormiga Negra. El hecho es que aquélla tenía tal dominio sobre éste, que ya lo hemos visto reprender a su mimado Hormiga, por cuentos que aquélla le había llevado" (p. 35).

Obsérvese también cómo la referencia a lo narrado como lo "visto", no deja de señalar también en el texto la ficción de transparencia, de recuperabilidad del referente por debajo del armazón textual que permite su presentación. El narrador finge que contempla junto a su público las acciones que, sin embargo, narra. El paso a los escenarios de estas obras, como en efecto sucedió en algunos casos y con gran éxito, es la utopía de lectura que escriben en su interior. Muestran los hechos, no los narran.

Así, se van narrando con minuciosidad los diferentes episodios que ilustran la vida del preso del pabellón número 4, el último de los cuales es precisamente su captura y su ingreso en prisión. Sin embargo, la narración no se detiene aquí, sino que, completada la semblanza, narra el regreso de Hormiga Negra a su pago y su feliz inserción en la sociedad. Es decir, el final de la novela va más allá del lugar desde el que se parecía narrar el comienzo.

Puede tratarse de una de esas características contradicciones en que incurren los folletines, debidas precisamente a sus condiciones de redacción y publicación, pero no hay que olvidar que la aparición por entregas había dilatado en efecto el tiempo de la enunciación, y que, por tanto, nuevos sucesos han podido añadirse en ese lapso a lo que

fue el presente cuando se inició. Ambos presentes y el transcurrir entre ellos, al tiempo que acrecienta la ilusión de real, sea o no premeditada su diferencia al iniciarse la redacción, tiene una evidente rentabilidad ideológica, al permitir ilustrar sobre los saludables efectos de la Institución Penitenciaria.

Pero lo que ahora interesa es la estructura circular que presenta la novela, y que comparte con *Santos Vega*, hasta en el hecho de que la narración, cuando retoma el momento que le sirvió de pórtico, como sucede en *Una amistad hasta la muerte* al concluir la relación de Vega⁸, todavía se prolonga, aunque en diferente grado. Ésto sucede en la página 44 y la segunda parte de *Santos Vega* tiene, en la edición consultada, 205.

Sin embargo, *Hormiga Negra* lo que está haciendo es elevar a principio generador de toda la novela un mecanismo propio del folletín: proponer a los lectores un enigma que despierte su interés, para pasar a desvelarlo inmediatamente, es decir, dosificar sabiamente la información que posee. Que esta novela, de temática gauchesca al fin y al cabo, por tanto, presente una estructura circular, que la narración principal aparezca enmarcada, como en *Santos Vega*, como en la gauchesca, pero que en esta ocasión este artificio no se relacione, no ya con el objetivo de aislar la voz de un otro, y presentarla como oída, sino ni siquiera con un cambio de voz narradora, y se trate por el contrario de privilegiar un recurso característico del folletín, quizá pueda leerse como reverso de *Santos Vega*, como un ejemplo distinto del modo en que se refuncionalizan, o mejor en este caso, se integran y se transforman, algunos de los elementos formales que constituían la ficción gauchesca en los años ochenta del siglo XIX, el momento de su urbanización, y su paralelo vertido a los cauces de la narración en prosa, del folletín, del embrión de la prensa moderna en Argentina.

⁸ Gutiérrez, Eduardo, *Una amistad hasta la muerte*, Montevideo, s. a., p. 44.

3. Los gauchos del folletín.

Alrededor del fogoncito

"Los cuatro paisanos se sentaron alrededor del fogoncito que encendió don Cosme, y donde colocaron una enorme pava de agua para ir mojando la palabra con el buen cimarrón mientras Santos Vega refería la historia de sus penas" (p. 38). Así comienza la cuarta entrega de *Santos Vega*, "Una historia triste". A continuación, el payador empieza a relatar la historia de su vida que, pese a lo que pueda sugerir el título, no terminará con esta entrega, ni siquiera con esta novela. A los oyentes que ahora se preparan para escuchar con toda comodidad, les esperan días enteros de triste historia de Santos, narrada con morosidad, como el folletín mismo cuyo espacio viene a ocupar.

Pero no deja de ser curioso y significativo que en este momento inicial de la relación, se mencione, una vez más, el fogoncito, lugar de conversación por excelencia de los gauchos literarios, y en torno al cual se producían los diálogos que constituyeron el núcleo del género gauchesco, de Hidalgo a Del Campo. El folletín, así, reproduce la estructura de una obra como el *Fausto* y, cómo no, del *Santos Vega*, de Ascasubi, de importancia ya señalada. Se narran las circunstancias del encuentro entre los interlocutores, con cierta amplitud en las tres obras, y, acto seguido concurren en torno del fogón para conversar. Uno narra, opina, o se exalta, y el interlocutor, o interlocutores, asienten, puntualizan, celebran, y, sobre todo, callan mientras mojan la palabra en el mate.

En diferentes momentos del relato, más a menudo en su comienzo, éste se interrumpe, y se alude a las circunstancias en que se está produciendo. Es como si se fuera adueñando paulatinamente de todo el espacio de la narración, como si poco a poco, en las sucesivas entregas, se fuera perdiendo la noción de su existencia. Sin embargo, si bien los apuntes van haciéndose cada vez más breves, nunca llegan a desaparecer del todo. Y ello es así porque, como ya se ha dicho, estas interrupciones de la linealidad del relato tienen su rentabilidad dentro de las reglas del folletín.

Por ejemplo, casi al comienzo de su relato, Santos está presentando las venturosas circunstancias de las que parte su caída. De repente, y sin que ni siquiera esta interrupción venga precedida de un punto y aparte, "Carmona, que entonces daba el frente a la puerta de entrada, hizo un movimiento para alcanzar a Santos Vega el medio frasco, pero cambiando de actitud, de repente soltó una maldición terrible y empujó con tal violencia a Santos Vega, que éste cayó al suelo y rodó hasta donde estaba ño Cipriano" (p. 47). En pequeña escala, y como sucede en repetidas ocasiones a lo largo de toda la acción, se

reproduce aquí la estructura generadora de la novela: se presenta un pequeño enigma que despierta la curiosidad de los lectores, y que debe ser desvelado. En este caso, se trata del ataque a traición de uno de los soldados, que es interceptado a tiempo por Carmona. A partir de aquí se narra el modo como el soldado se deslizó hasta el interior de la pulpería, la oportunidad que Santos le da para pelear de frente, y la impresionante paliza que se lleva por no querer tomarla. La entrega termina cuando todos se retiran a descansar, prometiendo para el día siguiente la continuación "del cuento de Santos Vega", "que entra ahora recién a su parte amarga" (p. 50).

Así, la parte más sosegada del pasado de Vega es interrumpida por una pelea en el presente de la narración, que permite darle a esta entrega su dosis de acción y de violencia, y diferir la continuación para el siguiente capítulo, prometiendo, además, hechos intensos y sentimentales. La narración de las cosas que suceden mientras el payador narra su biografía permite variar el tono de manera que el interés no decaiga, y ralentizar el relato de hechos, que, sin embargo, sí son enunciados en conjunto de manera velada y misteriosa. Ambos son recursos que se dirigen a garantizar la fidelidad de los lectores.

En el mismo sentido van las reiteradas interrupciones de Carmona, marcando el momento en que él, aficionado a los cohetes como es, "hubiera quemado una gruesa" de ellos (por ejemplo, cuando Santos Vega narra el momento en que recibe la confirmación del regreso de su enemigo mortal, el traidor don Rafael, a su estancia, p. 125).

Pero, al mismo tiempo, estas acotaciones al cuerpo de la narración, dejan ver otra función no menos importante de esta alternancia de planos. En cuanto que reproducen en el interior del relato su recepción, es decir, en cuanto que la relación entre Santos Vega y don Cosme y ño Cipriano es equivalente a la que se establece entre narrador del folletín y lectores, estas acotaciones escriben en el interior del texto los efectos emotivos que se pretenden conseguir en el lector, como uno de los medios, precisamente, de conseguirlos. Se escriben y se narran las reacciones que tienen los oyentes ante los diferentes avatares de la vida de Santos Vega, se subraya e intensifica, así, su tono. Y éste no es siempre tan alegre como el citado. El mismo Carmona, o el resto de oyentes, interrumpe el relato en otras ocasiones con sus llantos ("Los paisanos vieron entonces que el varonil semblante de Carmona estaba surcado de lágrimas", p. 115, por ejemplo, coincidiendo con el relato de la muerte del fiel Anacleto). Nótese que además, de esta manera, se va perfilando el personaje de Carmona, con lo cual el lector se va interesando en su historia, le va cobrando simpatía, de modo que, cuando, en la siguiente novela se comience a narrar las aventuras de los nuevos amigos, el lector ya está deseoso de conocerlas.

También en este regreso periódico a las circunstancias de la narración, el *Santos Vega* de Gutiérrez coincide con el de Ascasubi, e, incluso, de algún modo, remite a los diversos cantos intermedios que ocupa la voz del narrador en *La vuelta de Martín Fierro*. Incluso, como en aquél, alguna de las pausas que aplazan la narración de hechos sobre los que se han abierto muchas expectativas, están dedicadas por los personajes a dormir o a comer, prolongación natural, y no menos típica, del mate ritual en relaciones tan largas¹. Se trata, por tanto, y por muy hipertrofiada que aparezca, de la misma estructura del diálogo gauchesco, perfectamente reconocible, y además unida al doble sistema enmarcador que ya hemos detectado. Como estamos comprobando una y otra vez, su rentabilidad y su funcionalidad, su adaptación al nuevo contexto, a los resortes del folletín, y a su estructura por entregas, es total.

El payador

Otros motivos frecuentados y consolidados por el género gauchesco aparecen aquí convenientemente refuncionalizados. Uno de los más evidentes es el de la figura del payador, que formaba parte de las cualidades de Juan Moreira, pero que ahora pasa a ocupar un lugar central en las características definitorias de un héroe gaucho del folletín. Ya vimos como, en el pórtico mismo de la narración, el gaucho era calificado como un "tipo nacido para el arte" (p. 5). Esta idea va a presidir muchas otras de las aventuras del más celebre y legendario de los payadores, en él y en otros personajes, sobre todo los que están de su parte. Don Cosme y ño Cipriano, por ejemplo, son "dos payadores de mi flor" (p. 11). En cuanto a Carmona, "tenía fama de ser el primer cantor por cifra" (p. 28). "Las guitarras -poco después- sonaban tocando varios aires, por lo que parecía que el olor a churrasco había despertado la vena musical de los paisanos" (p. 30). Tocar la guitarra mientras se espera que se haga el churrasco, típicas distracciones, de los casi siempre ociosos, gauchos del folletín, que parecen escenificar las distracciones de los miembros de las sociedades criollas, tiempo de ocio, precisamente, pero tiempo de ocio urbano -como el que se emplea leyendo folletines gauchescos-.

En cuanto al propio Santos Vega, bien pronto se reitera en el interior de la narración el apelativo prestigioso con que se lo presenta en el umbral mismo, ahora con un adjetivo característico de estos héroes quejumbrosos. Santos Vega, es un "sombrío

¹ Por ejemplo: "Luego, los tres almorzaron, / de gallina bien guisada, / cordero asao y cuajada..."; Ascasubi, H., *Santos Vega*, en Becco, H. J., *op. cit.*, p. 212, vv. 2975-2977...

trovador"², como de él se dice en la página 32. La "voz purísima" de este cantor natural "seducía hasta el éxtasis a su auditorio" (p. 39). Su fama le precede, "y como yo -recuerda- olvidaba mis penas cantando en la guitarra en la pulpería donde llegaba a hacer noche, se hacía reunión a la fija" (p. 141). Los paisanos, además, saben apreciar su condición de artista, y respetan con un escrupuloso silencio sus arrebatos, su inspiración y el desarrollo de su interpretación (p. 56). Y es canto primario, que le brota de su alma sencilla y apasionada, "como agua de manantial", que decía Fierro. "Tomé la guitarra y canté como nunca he vuelto a cantar", reconoce al narrar cómo cantó para María en la fiesta de bienvenida que le había organizado (p. 59).

La habilidad para el canto -y para el baile- es una de las características definidoras de un "criollazo de primer orden", ese concepto que, entre otras cosas, el folletín gauchesco, como las obras que le habían precedido en el desarrollo del tema, venía a definir. El soldado que, una vez derrotada la partida de que forma parte, se une a la "jarana" en la pulpería de Serafín, por ejemplo, lo es, o, al menos, lo había sido, como se nos dice en la p. 148. Era "guitarrero que daba gusto y cantor bastante regular", y obsequia a los concurrentes con unas "décimas lindas y gauchitas hasta saltarlas en pelo" (*ib.*). El canto de Pancho, por el contrario, uno de los policías enemigos acérrimos ocasionales del protagonista, personaje que, por cierto, da muestras repetidas, de su falta de valor y de destreza con las armas y de su fanfarronería, para completar el cuadro, "no había valido la pitada de un cigarro" (p. 159). Es decir, a las características del matrero del folletín, tal y como el propio Gutiérrez las había diseñado en *Juan Moreira*, hay que añadir ahora, en lugar central, la de la habilidad para el canto (y el baile: así, "el zapateo de los más gauchos", p. 187), más aún, la condición de cantor natural, la figura del payador, definida desde el interior del género, esbozada en el primero de sus folletines, y que ahora forma parte, precisamente, y en lugar central, del tema escogido.

Las payadas del folletín

Se aprecia muy claramente la refuncionalización que también este motivo sufre en el nuevo contexto si nos detenemos a analizar brevemente el modo como son narradas las payadas, esto es, el enfrentamiento entre dos cantores gauchos, y lo comparamos con la narración de los duelos a facón.

² Obsérvese de paso como Gutiérrez menciona ya, en calidad de tópico, en 1880, el supuesto parentesco de los payadores y los trovadores medievales, que será elevado a verdad filológica un par de décadas después con Lugones y Rojas entre otros.

"La payada empezó con tono alegre. El arroyero *atacó* con la jovialidad de sus pocos años, y ño Cipriano, con toda zalamería, empezó a *defenderse como si no hubiera querido cargarle mucho la mano, y como si le tuviera lástima*. Pero se encontró con que el paisanito *se le ventó al humo* insensiblemente, poniéndole en serios apuros para salir del paso. Ño Cipriano echó entonces a un lado consideraciones y *empezó a bajarle la mano firme y parejo*" (p. 12)³

Sólo la primera frase, "la payada empezó con tono alegre", diferencia este párrafo de la narración de una pelea. Atacar, defenderse, írsele al humo, bajar la mano firme y parejo, son palabras y expresiones habituales de los duelos a facón, y en algún caso aluden explícitamente a ellos. Las palabras de los gauchos que no se dicen son como armas. Las payadas son como peleas. La fama, cuyo mantenimiento parece, en muchas ocasiones, el sentido último de las vidas de estos personajes, está en juego. La vida de estos gauchos es una constante competición y emulación, una lucha incesante, con facones y guitarras, por mantenerse en el candelero, por construirse y alimentar una reputación.

Con el baile, por cierto, sucede algo similar:

"Mi contrario fue el primero en cepillar, y lo hizo con una embestida de punta y talón que a mí mismo me entusiasmó y aplaudí. Pero como yo no era cojo, lo atropellé con un floreo que debió gustar mucho, porque por todas partes se sintieron gritos de bravo y palmoteo. [...] Ya haría como media hora que duraba el malambo, cuando mi contrario hizo la primera aflojada" (p. 55).

La violencia

En cuanto a los combates que no tienen por arma ni el canto ni el baile, obviamente conservan la importancia estructural que tenían en *Juan Moreira*. Todo el relato se ordena en torno al surgimiento de enemigos de Santos Vega y la manera en que éstos son vencidos: don Rafael y su sobrino, Pancho, Limonada, Baldomero y su padre, etc., junto a otras peleas incidentales inevitables para derrotar a éstos. Las peleas con las partidas, como proclama en su primera aparición ("yo tengo empeñada una partida a muerte", p. 22), son por tanto fundamentales. La única que Fierro mantenía, aquella en que se produce la deserción de Cruz, se multiplica y acaba por ocupar el centro de estos relatos.

Sin embargo, algunas cosas llaman la atención en el tratamiento de estas peleas en la novela. De un lado, si bien el origen de las cuitas del protagonista es más privado que nunca (el motivo último es amoroso), disminuyen visiblemente sus enemigos civiles, los

³ Los subrayados son míos.

compadres de pulpería que lo provocan. Solo la historia de Baldomero está fuera de las relaciones entre la autoridad y los gauchos, pero curiosamente, la muerte de Petrona, la amada de Santos en la segunda mitad de la novela, se produce cuando Baldomero llama en su auxilio a la justicia. Para darle su merecido, Santos deberá disputárselo a los dos soldados que lo llevan detenido, precisamente a causa de su torpeza en el desarrollo de la emboscada que preparó para Santos y que supuso la muerte de dos componentes de la partida. Baldomero es un civil, pero es un traidor.

El pulso principal de Santos es en todo momento con la justicia y sus ejecutores. De sus iguales, sólo encuentra solidaridad; e incluso en algunos soldados, herederos del sargento Cruz, que no dudan en dejar la persecución y unirse a algunas de las fiestas que se organizan en torno del mejor de los payadores. Especialmente llamativo supone el caso del soldado que, tras haber estado guitarreando con el protagonista, antes de marcharse se mancha las ropas con la sangre del capitán de la partida, muerto en combate con Santos, para poder dar un parte favorecedor de su heroísmo ante los mandos. Más tarde volveré sobre este punto, y sobre la insólita actitud que muestra este folletín respecto a la diferencia entre las leyes, y a la adaptación de los gauchos dentro de la legalidad establecida.

Lo que me interesa ahora son algunos de los nuevos caracteres que presenta la violencia en este folletín, que deja atrás con creces lo que se había apuntado, por ejemplo, en *Juan Moreira*. Quizá por la necesidad de seguir impresionando a un público que ya había leído varios folletines gauchescos, o quizá por el tránsito más cómodo por las convenciones reiteradas de un género que se domina, lo cierto es que en algunos momentos el narrador parece llevar conscientemente algunos episodios del género hasta su límite mismo. Llama la atención, así, tanto la crudeza con que se recrea el narrador en determinados aspectos de la violencia, que sobrepasan la simple descripción anatómica de las consecuencias de las heridas que era habitual en el primero de los folletines gauchescos, y, sobre todo, el tono lúdico con que en determinados momentos se presenta esta violencia.

"Me agaché entonces para espiar su agonía y gozarme en ella", cuenta Santos Vega que hizo cuando mató a don Rafael (p. 131). Y todavía peor resulta la manera en que se venga del causante de la muerte de Petrona:

"Baldomero estaba hecho pedazos. Tanto su cara como su pecho estaban acribillados a heridas, pero aún no me daba por pago. Quería verlo de modo que no tuviese un pedazo sano donde cupiese una puñalada.

-¡Mátame por favor! ¡Mátame de una vez! -gritóme Baldomero prendiéndoseme del chiripá con su mano ensangrentada.

-Todavía no, maldito -repuse cruzándole de un tajo el ojo derecho" (p. 231).

Este goce que presenta el narrador en recrearse en una violencia y una crueldad no paliadas de ninguna manera por su discurso, sin duda responde en parte al mismo gesto que le hace celebrar festivamente las "trancas monumentales" con que diferentes personajes a lo largo del relato sazonan las fiestas.

En cuanto al tratamiento lúdico de la violencia, baste recordar el escarmiento ejemplar que da Santos Vega a Limonada y los suyos⁴, pero otros ejemplos pueden citarse en otros momentos de la acción.

La violencia de Hormiga Negra

Por cierto que vale la pena detenerse aquí brevemente en el tratamiento de la violencia en el otro texto, porque viene a llevar a sus últimas consecuencias lo observado a propósito de *Santos Vega*. La nitidez con que es presentada la coartada moral que permite al narrador extenderse con minuciosidad en los diversos crímenes de Hormiga Negra, no deja de tener sus consecuencias sobre el tono y el contenido del relato. La estructura circular que presenta la novela permite que los lectores conozcan un avance de esta conversión del protagonista en el arranque mismo del relato. En realidad, conocen antes al preso manso y servicial que al cuchillero sanguinario. La novela se abre y se cierra de manera tranquilizadora y edificante. Cuando los lectores comienzan a conocer -y a entretenerse y divertirse con- los tortuosos avatares de la vida de Hormiga Negra, ya han sido edificados con anterioridad, saben que todo se dirige hacia su cambio de vida, hacia el momento en que la disciplina le ayuda a sentar la cabeza. Parece cumplirse así en este caso la norma enunciada por Jorge Luis Borges, según la cual "una de las virtudes del matrero, sin duda inapreciable, es la de pertenecer al pasado; podemos venerarlo sin riesgo"⁵.

Quizá esto ayude a explicar la extrema crudeza de determinadas escenas de la novela, y sobre todo el tono en el que son narradas. El haber sacado la moraleja a las orillas del relato, permite la carnavalización total en su interior, la ausencia total de moralidad o de atenuantes a la conducta del personaje en el interior del relato, la manera

⁴ Al regreso a la pulpería de Serafín es advertido por un muchacho de la presencia allí de la partida. Penetra entonces con sigilo, y los sorprende durmiendo una borrachera descomunal, lo que aprovecha para soltarles los caballos, desarmarlos, y darles de azotes. No contento con ello, celebran la victoria con una fiesta que Santos Vega, ejerciendo de autoridad, obliga a pagar a los soldados vencidos: "Éstos han de traer algunos reales y ya que me han incomodado un poco, es justo que paguen el almuerzo. Ésta es la multa que les saco ahora que soy justicia, puesto que todo ha caído este día bajo mi rebenque" (p. 180). A Limonada, por su parte, lo obliga a servirle de banco, y deja su vaso de aguardiente "sobre la espalda, a la altura de la nuca", con una amenaza muy seria: "Si me volcás el vaso de caña [...] te deslomo de una puñalada" (*ib.*).

⁵ Borges, Jorge Luis, "Prólogo" a su antología *El matrero* (Buenos Aires, Edicom S. A., 1970), reproducido en *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Madrid, Alianza, 1998, p. 174.

despreocupada con que el narrador da cuenta de los hechos sangrientos o crueles del protagonista. Un buen ejemplo puede ser la primera de las múltiples palizas que Hormiga sacude a doña Ramona, la madre de su amada Marta, -y quizá la suya- y contraria a la relación entre ambos.

"Y acercándose al catre de la vieja, le sacudió una media docena de cogotazos en plena nuca.

La vieja Ramona no pudo sufrir más la amargura de este último trance, y se puso a llorar como una criatura. Nada más ridículo que aquella cara de setenta carnavales, haciendo todo género de visajes y pucheros. [...]

Después de contemplar el efecto de sus famosos cogotazos, miró a la vieja de una manera satánica y enfiló la puerta gritando:

-Adiós, mi suegra, cada dos o tres días vendré a hacerle igual visita e igual regalo. [...]

Y se vino a referir a su amigo Andrés los más minuciosos detalles de aquella entrevista, única en su género, desde que existen yernos y suegras.

Don Andrés se revolcaba de risa al escuchar los comentarios de Hormiga. Ya sabemos que odiaba a la vieja de una manera profunda y que era el autor de aquella *aventura sulfurosa*" (pp. 41-42)

Obsérvese la evidente ironía con que es narrada toda la escena. Pese a que el narrador califica la mirada de Hormiga como "satánica", no duda en reír con su personaje de las muecas de la anciana tras la paliza. Sus referencias a la originalidad de aquella entrevista entre un yerno y su suegra, o la calificación de "aventura sulfurosa" que recibe, apuntan en el mismo sentido. Doña Ramona actúa como antagonista de Hormiga, y es presentada sin resquicio alguno como personaje negativo. Así, en su primera aparición, es definida por el narrador como "una vecina viuda, más mala que un ají cumbarí y más fea que un susto a media noche", y como "la tal vieja infernal" (p. 12). Las vejaciones que sufre por parte de diversos personajes a lo largo de la novela, como en el ejemplo citado, son narradas como escenas cómicas. El odio despreocupado de los personajes es coreado por la sonrisa del narrador, que, en algún momento parece compartir irónicamente su perspectiva, su valoración de determinados hechos.

"Al día siguiente Zoilo emprendió su viaje, contento por las buenas noticias que iba a llevar a su hermano. [...] Además de la que el lector conoce, Zoilo llevaba a Hormiga una noticia que bastaba por sí sola para hacerle olvidar por un día entero todas sus desventuras. La vieja Ramona agonizaba, de una manera tan segura, que no había un curandero que diera dos reales por ella. Su muerte era además diabólicamente desesperante, pues la vieja moría renegando porque antes de cerrar para siempre los ojos, no había podido vengarse de su hija ni del maldito Hormiga Negra, causa de su muerte horrible. Pensando en la impresión agradable de esta noticia, *el buen Zoilo* hizo su viaje más pausado y entretenido" (pp. 93-94)⁶

⁶ El subrayado es mío.

Sin duda la comicidad de este texto surge del contraste entre el hecho que Zoilo va a comunicar a su hermano y su consideración como "buena noticia", entre su brutalidad y crudeza, y la actitud solícita con la que *el buen Zoilo* se apresta a servírsela a Hormiga Negra en calidad de bálsamo. Si bien la conversión del personaje edifica, la contemplación pura y dura de sus aventuras anteriores, sobre todo sabiendo ineluctable esa conversión, divierte. Los personajes, así, como muñecos de guiñol, se sacuden palizas inverosímiles sin sufrir heridas de consideración, lo que les permitirá encajar de idéntica manera nuevas somantas en el futuro. "Hormiga Negra -por ejemplo- se arrodilló entonces a su lado y la siguió sacudiendo hasta que se cansó y no tuvo fuerzas ya ni para levantar el rebenque". "No te has de morir por esto", le dice sin embargo después a doña Ramona (p. 23). "La más descomunal vuelta de azotes que hayan recibidos lomos humanos", que es la que le propina su padre, no deja "ninguna herida ni ningún golpe peligroso", porque se trata de "una soba limpia y lindamente pegada" (p. 59).

Junto a ello, no de manera casual, ese ambiguo componente de clase que estamos detectando en *Santos Vega* brilla absolutamente por su ausencia. No hay juramentos contra el aparato judicial ni nada parecido. Cuando Hormiga Negra combate a las partidas, lo hace por un prurito de guapeza similar al que preside todas sus otras peleas. En Pergamino, por ejemplo, se queda a aguardar la llegada de una partida tras haber matado a un policía, no por cumplir juramentos de venganza ni por saldar cuentas pendientes, sino "en primer lugar porque todos los compañeros de ese puerco, no son capaces de hacerme nada, y después que no quiero que nadie piense que yo he huido de miedo. Aquí lo espero, con ánimo de romperles el alma si se meten conmigo" (pp. 99-100). "Estos policianos dan asco de puro flojos, no dan ganas ni siquiera de pegarles una corrida", exclama en otro momento (p. 143)

En general, además, y como puede apreciarse de manera suficientemente gráfica en los dos ejemplos aportados, la violencia es horizontal. Una de sus víctimas favoritas es su vecina doña Ramona, pero esta suegra hostil no es, desde luego, un caso aislado. Por el contrario, abundan las provocaciones en las pulperías de las que el protagonista es en ocasiones objeto, y en otras sujeto. Las vorágines de sangre a que se abandona periódicamente, tienen por víctimas a pulperos, guapos imprudentes, músicos ambulantes, o pacíficos paisanos.

Aunque en determinados pasajes se apunte a la injusticia que rige la vida de los gauchos, *Hormiga Negra* es mucho más la descripción de una conducta criminal

patológica de corte naturalista⁷, que la historia de un gaucho en lucha con su destino impuesto arbitrariamente desde arriba⁸.

De hecho, desde su más tierna infancia, el protagonista ya apunta significativas maneras, que delatan en él una personalidad desequilibrada y con tendencia a la violencia criminal. Cuando contaba trece años, "ya varias veces, garrote en mano, había querido demostrar a su padre que él era tan hormiga como el mejor". "He tenido que andar listo para que no me baje las tripas -explica éste después en la pulpería-. Es muy muchacho el mío, cuando sea hombre me va a dar rayas y me va a cortar" (p. 9). A esa misma edad, "a dos por tres desafiaba a pelear a los hombres de mejor reputación, después de insultarlos a su antojo" (p. 10). La monstruosidad de su conducta alcanza su mayor grado cuando, tras diferentes intentos anteriores más o menos lúdicos, Hormiga Negra bordea el parricidio (p. 58).

El pasado feliz de Santos Vega

Al igual que Martín Fierro, o que Juan Moreira, las desgracias de Santos Vega parten de un pasado feliz. La descripción ideal de ese pasado hará más insoportable su pérdida. Pero hay diferencias sustanciales entre el pasado de peón, entre el tiempo consagrado a un trabajo que resulta amable, de sus dos predecesores, e incluso del servicio voluntario a la patria en el caso de Juan Moreira, y el tipo de infancia feliz que se nos ofrece en esta obra, precisamente en ésta, que por un momento nos ha hecho pensar en los lugares del género en que la ficción de independencia de la voz del gaucho alcanzaba su mayor perfección⁹. "Mi padre tenía allí [en "el lindo pago de Dolores"] una gran estancia donde paraban más de ocho mil vacas de rodeo y podía apartar unas dos mil leguas de flor". Santos Vega no arrea las reses de otro, sino que él mismo es el estanciero. Pero no acaba aquí su riqueza. "Fuera de esta estancia donde vivíamos siempre, mi madre tenía otra hacienda por el Azul, donde las vacas que tenía eran tantas,

⁷ Enlazaría así con obras de literatura "alta" como *El irresponsable*, de Manuel T. Podestá (1889), que relata un proceso de patología mental desde un narrador, que, por cierto, es médico en la ficción. El prototipo de esta novela, aunque no desarrolla una conducta propiamente "criminal", sí va a vulnerar toda una serie de leyes fundamentales para la existencia de su grupo social, la oligarquía. Vid, Ludmer, J., *El cuerpo...*, pp. 84-86.

⁸ De entre la bibliografía consultada, Dellepiane ha hablado de "comportamiento sicopatológico", *op. cit.*, p. 494.

⁹ Josefina Ludmer ha llamado la atención sobre el carácter de reescritura de la *Ida* que tiene *Juan Moreira*, y con él, por tanto, muchos de los folletines gauchescos de Gutiérrez. "*Juan Moreira* es [...] la continuación más radical de la *Ida* de la literatura argentina", *Las culturas de fin de siglo...*, *op. cit.*, p. 103. Según esta autora, vendría a abrir de nuevo la situación de conflicto entre legalidades cerrada por el mismo Hernández en la *Vuelta*. En el caso de *Santos Vega*, texto que por momentos parece llegar tan lejos en la magnitud del conflicto, la situación de partida, como estamos comprobando, es, quizá por ello mismo, sustancialmente distinta.

que él mismo (*sic.*) había perdido la cuenta". También, como deja leer la errata, el narrador, el propio Santos, había perdido la cuenta ante la enormidad de la riqueza cuya pérdida lamenta.

Su comportamiento, en aquellos lejanos días felices, es el del hijo del patrón, que se viste de gaucho y cuyas hazañas llenan de inquietud a su buen y timorato padre, que en el fondo, sin embargo, está orgulloso. "Mi pobre padre se chupaba unos sustos terribles cuando le contaban alguna de estas herejías, pero yo le conocía en la cara que se moría de gusto cuando le decían que yo era el mejor jinete del pago" (*ib.*). Sin embargo, estas actividades del trabajo del gaucho las hace por placer, y, en muchas otras ocasiones, prefiere -porque puede optar- tocar la guitarra a participar con su padre en la administración de la estancia. "Mi padre solía bajar a Buenos Aires a vender alguna tropa u otro negocio y me pedía que lo acompañara; pero a mí me gustaba más quedarme a tocar la guitarra y trasnocharme en los bailes para los que me buscaban como cosa indispensable" (*ib.*). Además, si no se hace pueblerino, y si no accede a la educación letrada, no es porque no pueda, sino porque no quiere.

"-¿Y por qué no mandás a Santos a la ciudad? preguntaban a mi padre; es una lástima que un poeta de su laya se pierda aquí en la campaña.

-Muchas veces lo he pensado, respondía el buen viejo; pero ¿quién hace a Santos dejar su guitarra y su tropilla de alazanes y cambiar su bota de potro por un botín ajustado?

-¡Ya lo creo! contestaba yo; no salgo ni aunque me echen un pial en cada lado" (p. 41)".

El significado de la palabra 'gaucho'

Así las cosas, cuando leemos aquello de que "mi padre [...], como yo, ignoraba que el ser gaucho era un crimen", el sentido de esa palabra se ha extendido tanto, que viene a referirse a cualquier habitante del campo, estancieros con más de ocho mil cabezas de ganado incluídos. Más aún, si tenemos en cuenta que, antes de que la desgracia se abatiera sobre su hogar, "nosotros -se lee en la página 67- habíamos sido siempre bien mirados por la autoridad, como los vecinos más ricos". El pasado arcádico de peón que tuvo Martín Fierro -y el mismo Juan Moreira- ha sido sustituido por esta juventud ociosa y artística de hijo de estanciero que tiene Santos Vega.

Y es que, curiosamente, esta extensión desmedida del significado y del valor de la palabra "gaucho", coincide con su conversión en una "raza". En diferentes ocasiones, el narrador, o el propio protagonista hacen mención explícita a este componente, que es el predominante, además, en el rechazo extremo de don Rafael a un posible matrimonio entre su hija y Santos Vega, tan agasajado hasta ese momento por él. De hecho, no hay diferencia de clase social, que de existir, hasta el momento de ser nombrado don Rafael

juez de paz quizá estaba incluso a favor del padre de Santos, que es quien le presta sin cobrarle, y sin garantías las cabezas de ganado con las que inicia su fortuna. El componente racial, así, borra la diferencia de clases, o, por lo menos, la hace pasar a un segundo plano, la escamotea del conflicto principal, centrado en la lucha de Santos, patrón despojado por la injusticia, con las partidas. Como en *Hormiga Negra*, aunque de otro modo, entonces, la mostración de la coartada ideológica precede a la violencia.

Si atendemos, además, a algunas de las características que se le atribuyen en el texto a esta raza, muchas de las cuales, por supuesto, tienen amplia ascendencia en el género gauchesco, todavía estará más difuminada la índole y las causas de ese conflicto que la dureza de algunos pasajes subraya. "Raza sencilla e inteligente", se lee nada más comenzar -p- 4-, en la que se hallan "los caracteres más nobles y los caracteres más intrépidos". Inteligencia, nobleza, y sin embargo, sencillez. Nada hay en ella que resulte inquietante para el orden social. Nada, que la haga acreedora del encono de los puebleros. "El gaucha -además- es honrado por naturaleza y por índole; no se empuerca con un abuso de confianza y sus deudas de palabra son tan sagradas como una letra de cambio". Por naturaleza, y por índole, sus deudas son como una letra de cambio. Convierte en natural lo que legalmente, en la ley letrada desde la que habla el narrador, necesita de documentos; en esencial, el otro ordenamiento jurídico¹⁰.

Parece bastante apto convertirlo en héroe si esa condición tan afín a la ley no le es reconocida, y también cantar la pureza de un ámbito rural, sencillo y honesto, fundamento esencial de la legalidad del propio. Igual, pero natural. Igual, pero perfecto. Y, por si fuera poco, este gaucha viste bien. Con sobriedad, con sencillez, pero con gusto. Como el canto, la elegancia es en él un don. "No se veía en todo él, la más pequeña chapita de plata, siendo su prenda más valiosa un maneador y riendas trenzadas con botones gauchescamente colocados" (p. 16). Y es que sabe sacar partido de lo que tiene. "Aquel traje era sencillo hasta la pobreza, pero lo llevaba aquel joven con tal arrogancia, que parecía un traje de gran valor" (p. 13). También su pobreza sabe llevarla de manera digna y airosa.

¹⁰ "La justicia de la ciudad iguala a todos (¿?) parecen sostener estos libros de Gutiérrez, a partir de cierta fe en el progreso urbano de la justicia. [...] En términos generales, tanto la criminalidad como la justicia dividen los territorios y diferencian las leyes que los gobiernan, por tanto, también la geografía jurídica es asimétrica.", escribe Laura Estrín, *op. cit.*,. Como veremos, entonces, lo que parece estar escribiéndose entonces sería la perfecta adecuación "natural" de este gaucha de ficción con la legalidad urbana. Si es una amenaza, es precisamente por la injusticia del aparato legal que se le aplica. El otro, el urbano, como demostrará *Hormiga Negra*, le lleva necesariamente a la integración.

4. El juramento de Santos Vega.

Resulta bastante sencillo a estas alturas del recorrido por esta ficción del payador legendario, trazar sus características definitorias en esta encarnación folletinesca: cantor natural capaz de suspender al auditorio, hábil en extremo en el manejo de la daga, astuto, cruel en ocasiones, hombre excepcional, de ademanes y apostura nobles, y extraordinario, encendido -y elocuente- enamorado.

Santos Vega, el payador

En cuanto a sus cualidades de cantor, no es necesario insistir aquí. Ya le hemos visto llegar a las lágrimas dando forma artística a su sentimiento ("terminó su canto con un acorde arrancado verdaderamente del corazón, y secó con el revés de la mano un par de lágrimas", p. 20); le hemos visto llevar a sus oyentes hasta el llanto ("de repente me entró una tristeza profunda y me puse a llorar -confiesa Carmona-, porque me dolía el corazón, así como si me lo apretaran", p. 24). Sabemos de su capacidad inusitada para improvisar en las payadas ("respondía al pelo todas las coplas, barajando en el aire las más remotas indirectas, y los más festivos retruécanos", p. 15), y del hondo sentido poético de que hace gala incluso en ellas ("había más elegancia en su rima, y más idea, siendo variadísimos todos sus versos", p. 25).

Tenemos pruebas sobradas de la admiración que despierta en los paisanos su calidad artística (Don Cosme, veterano payador él mismo, asegura sin embargo que "pocas veces había encontrado un mozo tan gaucho para la guitarra y de canto tan lindo", p. 15), y el silencio con que aguardan sus canciones ("Todos guardaron silencio y yo seguí preludiando para afirmarme mejor, como unos cinco minutos", p. 56), reproduciendo, así, por cierto, la disposición letrada de disfrute de la obra de arte (su "voz purísima" provoca "éxtasis", p. 39); tenemos pruebas sobradas también de cómo su presencia en cualquier pulpería atrae público ansioso de disfrutar de su voz (p. 41 ya citado). Es un cantor errante, célebre por su calidad, celebrado por donde quiera que vaya. Su condición artística le legitima. Es reconocida por sus vecinos; es más, es celebrado y agasajado por ella. Es un artista que ha logrado el reconocimiento de sus iguales -que lo reconocen superior y lo sitúan por encima- y puede ejercer como tal.

Santos Vega, el cuchillero

De su habilidad con el facón y con la daga, tampoco podemos tener la más mínima duda. Se entrena visteando con muchos paisanos a la vez, y, a lo largo de la narración, lo vemos ganándose un prestigio y un respeto combatiendo y venciendo a partidas bastante numerosas. Es, como dice en cierta ocasión de sí mismo, "guapo como las mismas armas, tiene una vista que no hay más que pedir y anda con una daga que mete miedo" (p. 145). En la pulpería de don Cosme, en el inicio de la novela, provoca el asombro de todos los presentes -y del lector- al derrotar él solo -con una pequeña pero decisiva ayuda de Carmona- a una partida compuesta por seis hombres.

A esta habilidad añade un no menos excepcional dominio del caballo (ya de adolescente era "el mejor jinete del pago", p. 40) y una gran astucia, que le permite una y otra vez sorprender desprevenidos a unos rivales -todo hay que decirlo- no demasiado precavidos (por ejemplo, Limonada, sorprendido mientras duerme en la página 177). Muy castigado por la vida (su expresión es "de invencible amargura", p. 10), sabe ser clemente cuando se le da ocasión. Sin embargo, cuando se le provoca -y sólo después que el texto se ha demorado en darle sobrados motivos de cólera-, la crueldad se le despierta en ocasiones, y puede complacerse en la tortura ("quería [...] herirlo poco a poco y mortificarlo con la idea de la muerte y el recuerdo de Petrona", p. 230), o en el espectáculo de la agonía de su enemigo ("me agaché entonces para espiar su agonía y gozarme en ella", p. 131). Y es que "¡qué placer inmenso es matar cuando se odia a un rival en amor!" (p. 86).

Un hombre excepcional

Tanta habilidad en el canto y con las armas solo puede corresponder a un hombre excepcional. Así, sobre todo en las primeras cincuenta páginas de la novela abundan las referencias a esta condición especial del protagonista. Ya cuando el narrador lo presenta en el primer capítulo introductorio, deja claro que se trata de "un hombre superior por todas las condiciones de su carácter" (p. 4). Esto, evidentemente, tiene una consecuencia social lógica: "su esfera de acción no era el fogón de los ranchos, ni la cocina de los peones en las estancias" (*ib.*). Ya hemos visto cuál era su situación económica real en su pago, antes de que se iniciaran sus desgracias. Él es un hombre excepcional, diferente, y su lugar natural está con los patrones. El hecho de que éstos no lo sepan reconocer, es decir, el hecho de que cometan una injusticia, un error de atribución, será el principio de todas sus desgracias, y lo que indigna al narrador. "Al principio había intentado huir del

fogón del rancho -insiste en la página 6-, pues se había sentido un ser superior y comprendía que aquél no era su centro". Pero la jerarquía que imponen las diferencias sociales está bien implícita en estas palabras.

Los ejemplos podrían multiplicarse. Este carácter excepcional que debería haberle permitido escapar de los fogones -y nótese que a pesar de todas las apologías explícitas del gaucho que salpican la novela, el fogón y la cocina de los peones son lugares de los que deben huir las almas superiores- tiene también sus marcas en su fisonomía, en un cuerpo que se resiste a la clasificación racial que los señores imponen, pero que al mismo tiempo, ejemplar poco representativo de su supuesta raza, le convierte en un mal ejemplo para impugnarla: "La nariz, perfilada delicadamente y suavemente aguileña, y la sombra de una nascente barba, daban a aquella fisonomía un tono aristocrático"; "Aquella frente, complemento de una fisonomía inteligente y varonil, no podía ser sino la de un artista de espíritu delicado y superior" (p. 13).

Esta misma idea puede encontrarse, más explícita todavía, pocas líneas más tarde. "Parecía un noble que hubiese adoptado aquel traje momentáneamente, porque hasta sus manos finas y delgadas parecían hechas para manejar el cincel y no las bolas y el lazo" (*ib.*). Los paisanos también perciben esto, y el efecto es inmediato. "Tan majestuosa y simpática era la actitud de aquel joven, que los paisanos que se hallaban sentados, se pusieron de pie para contestar su saludo" (*ib.*). Es decir, lo tratan como a un señor.

El porte excepcional del protagonista, el hecho de que parezca un noble disfrazado, de que la fisonomía escriba tan nítidamente la condición social que es posible detectar con precisión las inadecuaciones, los rasgos patricios en lugar equivocado, el hecho de que el gaucho que debería haber dado el salto desde los fogones, tenga cuerpo de señor, parece, en el fondo, venir a confirmar la diferenciación racial que enfáticamente se repudia.

Y lo mismo, o algo muy parecido, sucede con el dinero. A pesar de que el capítulo introductorio, titulado precisamente "La herencia del paria", carga las tintas en la pobreza de Santos ("La jerarquía del dinero le había apartado de la mujer querida", p. 7) lo cierto es que, como hemos visto ya, cuando, en el cuarto capítulo empieza a contar sus desventuras, su infancia es la de un rico estanciero. El gaucho que debería haber sido admitido por sus señores es un ser excepcional, un espíritu superior¹, parece físicamente

¹ Algunos críticos, curiosamente, a partir de la relación de este carácter excepcional del individuo protagonista con el concepto de superhombre, tan finisecular, han postulado precisamente la filiación anarquista de estos folletines. "Donde no difieren de los modelos europeos es en el hecho de que, como todos los superhombres, fueron anarquistas y se colocaron más allá de la ley creando una nueva ley", escribe A. B. Dellepiane, *op. cit.*, p. 495. Más plausibles, como veremos, parecen las posturas que relacionan este elemento con la ideología del ascenso social.

un noble, y, por si algo faltara, en un principio tenía dos estancias y miles de cabezas de ganado. Así cualquiera.

Las prerrogativas del héroe

Siendo así, no es extraño, por ejemplo, que se dirija a sus rivales vencidos en las payadas, como ño Cipriano, "con gracia pero sin humildad" (p. 16). Ni que, la primera vez que lo vemos combatir con una partida, al caérsele el sombrero, y quedar su frente despejada, revele "la superioridad de su espíritu", o que, para sus atónitos espectadores que, por cierto, al principio "se resistían a creer que bajo tan pobres prendas se ocultara un hombre de tantas mentas" (p. 29), es decir, que participan de idéntica escala de valores, tome "proporciones gigantescas" (p. 21), o "proporciones fantásticas" (p. 28). Tampoco que, en estas circunstancias, el narrador haga referencia a su "alma de asombroso temple", o que lo compare con "un gladiador romano" (p. 33). Por supuesto, también sus enemigos participan de la percepción de esta superioridad. Ven en él a "un ser que no era de este mundo" (p. 22); declaran que "con usted hay que perder siempre" (p. 56); e, incluso, se niegan a pelear, como Baldomero, "porque de todos modos sé que la llevo perdida" (p. 230). Y es que lo contrario, mirar a Santos Vega "con aire de superioridad", como puede leerse en la página 199, "merecía una puñalada". Quizá ésta sea la clave desde la que leer la mofa y la violencia inusitadas con que Santos, ser excepcional injustamente tratado, se emplea con las partidas. Una mirada de arriba abajo invierte el sentido de la violencia vertical.

El héroe sentimental

Este ser de alma noble y delicada, como no puede ser de otra manera, es un consumado amador, y, por momentos, se convierte, en un personaje característico del folletín sentimental. Recordemos por cierto que, cuando se lo presenta en el capítulo inicial, se nos dice que tiene una "madre enferma" y una hermana (p. 40), datos ambos que no se ven confirmados en el cuerpo de la narración. Esta enfermedad imaginaria y esta hermana inexistente, sin embargo, apuntan a esta faceta del personaje, que, por supuesto, quedará muy pronto huérfano, y pasará su "tristeza infinita" (p. 23), que no puede -ni intenta tampoco- ocultar, por estancias y pulperías. Como ya vimos en otro lugar, no sólo en otros gauchos literarios hay que buscar su filiación.

La primera vez que ve a María, según narra él mismo, éstas son sus sensaciones: "Primero era una cosa así como un frío que se mete en el cuerpo sin saber cómo, luego se

siente como si se rompieran las carnes sin dolor, luego le flaquea a uno la cabeza, el estómago se aprieta, la vista se nubla, y uno cae como muerto" (p. 46). La consecuencia de una impresión tan fuerte es inmediata. "A mí me sucedió todo esto y me vine del caballo al suelo" (*ib.*). Santos Vega es un enamorado integral, casi un amador cortés. Las "amorosas pláticas" (como se las llama explícitamente, p. 199) que mantiene con sus dos amadas no defraudan en absoluto lo que cabe esperar del más famoso y legendario de los payadores, ni desmiente que, desde la primera página, payador y trovador sean sinónimos.

5. Santos Vega y sus amigos

La novela diseña con bastante nitidez dos bandos que se enfrentan sin posibilidad aparente de tregua. De un lado, los gauchos; de otro, los malvados jueces de paz y sus sicarios, las partidas rurales que azotan el campo en busca de vagos y maleantes, que frecuentemente toman por tal al que no lo es, y que hostigan sin descanso al héroe protagonista. Éste, en su vida al margen de la ley, cuenta en todo momento con el auxilio, el consejo y el amparo de sus iguales, que observan impresionados sus aventuras, y que no lo ayudan más porque él, explícitamente, y salvo excepciones -almas gemelas como Carmona- no lo permite. Diferencia de ley, diferencia de clase, diferencia de raza, que se afirman explícitamente, y que, en principio, arrojan a la lucha a gauchos y autoridades.

La solidaridad horizontal

Baste por ahora un ejemplo: "Bienvenido sea a nuestra casa el payador Santos Vega -le dice el hijo de Martina al llegar a su casa desposeído por el encono de don Rafael- [...]; puede disponer de todo lo que hay en ella como si fuera suyo; mi madre, como yo, le serviremos de corazón". Reconocen al payador como tal, y hacen gala de lo que es la hospitalidad gaucha. "Aquel recibimiento tan franco y cordial -no puede dejar de decir Santos- me enterneció sobremanera ¡Qué diferencia de los señores a los gauchos miserables!" (p. 105).

Precisamente esa hospitalidad es una de las diferencias que se establecen entre las dos leyes, entre las dos maneras de entender las relaciones sociales, y que subvierten el término despectivo empleado por los señores. "Si usted fuera tan rico como antes -añade Martina algunas páginas después- [...] no le prestaría mi rancho para una cosa de compromiso, porque no le había de faltar amparo. Pero en la situación presente, no teniendo de quién valerse ni adónde volver la pisada, yo me le ofrezco sin reserva para todo aquello que le pueda ser útil" (p. 116). La ayuda es explícitamente horizontal. El serlo, de tomar al pie de la letra la expresión de Martina, es precisamente lo que la hace existir. La existencia de la diferencia, la necesidad de resistir contra los que están por encima es lo que le da sentido.

Los ejemplos podrían multiplicarse. Desde el aviso del pulpero Serafín, "un nación más criollo que la bota de potro y más de a caballo que un tábano" (p. 141), de que Limonada y sus hombres están haciendo noche en su establecimiento (p. 175) o el modo en que este mismo pulpero comparte solidariamente las penas y las tribulaciones de Santos (pp. 215 o 220), hasta los intentos del rengo Agustín por apaciguar al fiero milico

Pancho (p. 163), haciendo uso de "sus derechos de dueño de casa" (p. 156) en favor del protagonista.

Jerarquías gauchas

Sin embargo, por debajo de esta aparente solidaridad horizontal puede observarse cómo los lazos que unen a los diferentes personajes no son homogéneos, y cómo la excepcionalidad de un gaucho payador y ex-estanciero como Santos Vega se inscribe en esa supuesta hermandad.

Veamos, por ejemplo, el modo en que el pulpero Serafín, amigo y gran ayuda del héroe en diferentes momentos, le avisa de la presencia de la partida en su pulpería.

"Una circunstancia nos llamó la atención, y ésa fue un muchacho que se levantó de entre unas pajas y nos mostró por señas unos diez o doce caballos que estaban atados a un palenque. Sospechando yo lo que podía ser aquello, hice señas al muchacho de que se acercara y él me informó de lo que ocurría.

-La partida que vino a buscar el cuerpo de Pancho [...] volvió ayer a la tarde a lo del rengo Agustín... [sigue la narración de lo sucedido, y termina del siguiente modo:] Luego que Limonada y su gente descabalgó para hacer cama, Serafín mandó que le esperara por aquí y le contara lo que acabo de decirle". (pp. 175-176)

No lo hace directamente, no es él el que pasa la noche en vela en medio del campo esperando el retorno de Santos. No hubiera podido hacerlo, por otro lado, sin despertar las sospechas del milico. Pero no importa, porque es un peoncito el que aguarda pacientemente; un peoncito que, por cierto, le habla de usted a Santos Vega. Esto es, los gauchos que establecen relaciones horizontales tienen otros gauchos que trabajan para ellos, asalariados. Son propietarios, como Agustín; en el caso de Serafín, pulpero, comerciante. Este pulpero criollo y de tan gran ayuda para el protagonista, poco tiene que ver con el malvado pulpero Sardetti, causante del primer paso hacia el abismo de Juan Moreira¹. Propietarios y comerciantes se envían a sus peoncitos para prestarse ayudas. Los personajes de novelas gauchescas del futuro (como *El romance de un gaucho*, de Benito Lynch), serán pequeños propietarios, hablarán lenguaje gauchesco, y tendrán peones.

Y es que, aunque Santos Vega se vea desposeído de todas sus propiedades, no por ello deja de tener peones. Tal es la función, primero del "bueno y leal Anacleto" (p. 99), y después de Lucas. En ninguno de estos dos casos puede hablarse de relación

¹ Sardetti niega la existencia de una deuda de diez mil pesetas con Juan Moreira, consecuencia de un préstamo otorgado sobre la palabra dada. Ello da ocasión al juez de paz, que pretende a la mujer del gaucho, para castigarlo duramente. Será así esta traición el motivo directo de la cólera de Juan Moreira, que hará que se *desgracie*.

horizontal. "Lucas hizo una pirueta porque se trataba de darme un gusto, y se fué a ensillar el caballo" (p. 116). He aquí el comportamiento de un peón ejemplar que se desvive por la felicidad de su señor, que se convierte a sí mismo, a su propio cuerpo, en espectáculo cómico para el otro, imagen grotesca que le haga abandonar su tristeza.

En cuanto a Martina y a su hijo, máxima inscripción en el texto, como se ha visto, de la proverbial hospitalidad gaucha, se deslizan en algun momento hacia esa misma posición. No puede ser de otra manera, pues Martina es amiga, y acaso amante, de Anacleto (p. 104). "Llamé al hijo de Martina y le supliqué fuese a buscarme noticias de Anacleto, cosa que le sería fácil averiguar en el mismo Juzgado, donde no era conocido. Yo hubiera preferido enviar a Lucas, pero por el momento deseaba tenerlo a mi lado, pues en caso de una desgracia para mí, como María lo conocía, podía serme de gran utilidad". A pesar de las súplicas, lo cierto es que Santos toma la decisión en función de la utilidad que ambos tienen para él. Nada tiene de extraño, pues los dos están a su servicio.

Sin duda, en el interior de esa clase, de esa raza perseguida y despreciada por la autoridad, se establecen relaciones horizontales. Pero unos gauchos contratan a otros. Los que contratan tienen más posibilidades que los que son contratados para relacionarse con Santos. A su vez, todos los gauchos miran con admiración al excepcional payador de leyenda, y se aprestan para prestarle todo tipo de servicios. El propio Serafín, que no olvidemos que podía ser comparado con un tábano, parece en diversas ocasiones mantener ese tipo de relación con el protagonista ("a una guiñada mía, Serafín se los llevó hacia el palenque", p. 159). Una vez establecida la existencia de una "raza gaucha", pueden reproducirse en su interior las relaciones de clase.

Amigos y amigos

Esta diferencia jerárquica² explica también la existencia de amigos de Santos Vega como Comadreja, en quien se cargan las tintas de lo grotesco ("No dudo que ustedes hayan conocido muchos borrachos, -dice de él Santos Vega por ejemplo en la página 203- [...]. Pero garanto a ustedes que el de más mentas de esos no sirve ni siquiera para descalzar a Comadreja. Era un borracho lujoso, de aquellos que compadorean sobre una mona, dándole riendas hasta por la vida ociosa").

Este tipo de rasgos aparecen en diferentes personajes a lo largo de la narración. Incluso el buen pulpero don Cosme, en cuyo establecimiento se produce la narración, es

² En palabras de Josefina Ludmer, referidas a Moreira, pero que son perfectamente aplicables, a la luz de lo visto, al caso que nos ocupa: "Moreira no sólo está puesto en situaciones límites sino también en una pirámide masculina criolla, un sistema jerárquico que enlaza padres, patrones, compadres y amigos en una red de fidelidades y traiciones", *El cuerpo del delito, op. cit.*, p. 237.

muy aficionado a la bebida ("no se mamaba más que un día sí y otro no", dice, por ejemplo. Y lo explica: "es que a mi las trancas me duran dos días, porque me quieren mucho", p. 10).

Que esto sea así sólo se explica porque el texto marca -y no sólo por este rasgo- la diferencia jerárquica de estos personajes con el protagonista excepcional que, significativamente y puesto que hablamos de borracheras, no bebe. Ni una sola vez a lo largo de todo el relato lo vemos emborracharse ni perder la cuenta de sus tragos de las limetas de "giñebra". "Nunca he sido amigo de cargar la cabeza", declara (p. 206). En efecto, en el apoteósico baile que organiza el rengo Agustín, él es de "los más despabilados", mientras que, significativamente, su rival Baldomero, "estaba montado en una mona tan gauchita, que el mismo Comadreja, que había redomoneado algunas de mi flor, confesó que le tenía envidia" (p. 204).

La existencia implícita de esa escala de valores ("más borracho que un indio", p. 205) hace que pueda contemplarse como un espectáculo la degradación de esos subordinados, sonriendo indulgentemente, pero siendo conscientes, de un lado, de que ese comportamiento es una degradación, y de otro, de que los héroes excepcionales como Santos Vega no llegarían a ningún lado con este tipo de comportamientos.

El lugar de Carmona

En cuanto a Carmona, proclamado hermano "hasta la muerte" de Santos Vega, curiosamente, "sus únicos vicios eran el cigarro y la guitarra, no habiendo un solo paisano que hubiese podido hacerle tomar la más pequeña copa de bebida" (p. 26), y, por supuesto, esta no es la única de sus "verdaderas virtudes". Otras son, por ejemplo, su "reputación de valiente", que le viene, no de que vaya buscando por las pulperías con quien medirse, sino, antes al contrario, porque "en más de una ocasión había evitado luchas sangrientas metiéndose al medio de los combatientes sin hacer uso de otra arma que de su eterna sonrisa y su par de alegres canchadas".

Como Santos, también tiene sus cuentas con la justicia, cuya antipatía se había ganado precisamente por tratar de impedir algunos de sus desmanes: "Algunas veces que había visto algún paisano en apuros con los soldados del Juzgado, que lo llevaban a palos por el delito de no poder montar a caballo, le había dado una manita, sacándolo en ancas si podía, o impidiendo, con riesgo de hacerse herir, que siguieran golpeando a aquel desgraciado" (p. 26). Además (p. 25) era el "primer cantor por cifra que se conocía en aquellos pagos"; su espíritu era "delicado e inteligente" (p. 26). Todas estas virtudes lo

convierten en un alma gemela de Santos Vega, y no es mucho que una intensa corriente de simpatía se establezca entre ellos desde la primera vez que se ven.

Carmona, pues, como se ha visto, es también un ser excepcional. Como es de rigor en esta novela, esa excepcionalidad se escribe también en su aspecto físico. Trabaja de peón; sin embargo, algunos atributos de su traje y de su personalidad, lo desmienten. Por ejemplo, su "esbelto y arrogante porte"; por ejemplo, su puñal, "pequeño", pero, como no podía ser de otra manera, "de cierto lujo" (p. 25). Es además peón, sí, pero "en la estancia más poblada de aquellos parajes". Es un peón excepcional de una estancia excepcional.

Sin embargo, y a pesar de la proclamada hermandad que establece con Santos Vega, tampoco en su caso es exacto hablar de relación horizontal. Hay un elemento evidente, de orden discursivo. Santos narra, y Carmona escucha. El monopolio del discurso pertenece a Santos que no era ningún peón, ni siquiera excepcional. Carmona, con su "espíritu sencillo", escucha la relación de los avatares de la vida del otro, hace suyas las penas y las alegrías del otro, llora con él (p. 115) o ríe con él (p. 125). No otra cosa harán las peoncitas de la bella Lucía en *Zogoibi*.

Y, realiza, de paso, otros servicios, como garantizar su seguridad personal (p. 44), mientras el otro habla, garantizarle al otro la continuidad de su discurso. Además, no conviene olvidar tampoco que antes de que se produzca el hermanamiento y Carmona y Santos, se juren fidelidad eterna con lágrimas en los ojos en una escena que incluso podría ser leída en clave homoerótica ("Aquellos dos jóvenes permanecieron abrazados más de dos minutos, mirándose a la cara y acariciándose con la mirada", p. 36)³, antes de que todo esto suceda, el texto ya ha dejado bien claro que, si bien Carmona es muy buen payador, es casi tan bueno como Santos, pero un poco menos. Antes de que esa amistad se selle, y quizá haciéndolo posible, Santos Vega ha vencido a Carmona en una payada, y éste ha reconocido la superioridad del otro. No es extraño que se borre y haga suya una vida ajena. Quizá ese borrado sea la condición de posibilidad de esa amistad hasta la muerte, quizá en él haya que leer también la operación ideológica que, de manera tan diferente al género gauchesco, pero no del todo ajena, da sentido a estos folletines gauchescos de Eduardo Gutiérrez.

³ Y algo muy similar a propósito de Juan Moreira: "Moreira representa los afectos hacia el patrón o como patrón. La pirámide paternalista de la cultura popular coincide con la representación de los afectos masculinos en su grado extremo, tan melodramático que toca el otro género", Ludmer, Josefina, *Las culturas de fin de siglo...*, op. cit., p. 108.

6. ¿Quiénes son los "bandidos"?

Una de las cosas que llaman la atención, en esta novela, es la ausencia absoluta de peleas gratuitas en pulperías. Santos Vega en ningún momento se deja arrastrar por ningún guapo de pulpería a peleas que le pudieran hacer desgraciarse sin una razón de peso, y, mucho menos todavía, jamás es el provocador.

Santos Vega se convierte así en uno de los héroes de Eduardo Gutiérrez que racionalizan su violencia de una manera más completa; es el hombre más normativo, el más completo, y de todos los observados, el que se plantea más directamente como modelo del lector. A diferencia de Hormiga Negra, no es necesario explicar crímenes arbitrarios, porque ninguno de los contrarios que terminan encontrando la muerte a manos de Vega es inocente. Antes al contrario, piénsese en Pancho o Baldomero, Santos rehuye matarlos en más de una ocasión, y eso le trae perjuicios. Es la contumacia de sus enemigos la que le obliga a matarlos, aunque, entonces, como en el caso del asesino de Petrona, hayan de pagar todas sus culpas a la vez, y, llegados a ese punto, al payador no le tiembla el pulso con el facón.

Todos los rivales de Santos Vega, pues, atesoran méritos más que sobrados para serlo. Jueces de paz como Rafael Giménez y Simón Pacheco, orgullosos y llenos de avaricia; soldados como Pancho y Limonada, fanfarrones que no pueden sostener sus bravatas con el facón en la mano y recurren a la traición; como sus tropas anónimas, instrumentos al servicio de la injusticia que, en más de una ocasión, se resisten a su destino; rivales amorosos cobardes y sin escrúpulos como el primo de María y Baldomero, muy lejos del menor atisbo de coraje, son los enemigos de Santos Vega en esta novela. Los combates en las pulperías por la fama y la supremacía han sido sustituidos por las payadas y los bailes, en los que nadie resulta herido, y donde los buenos paisanos encajan a la perfección las derrotas, especialmente si las sufren ante Santos Vega.

El juez de paz

El juez de paz es erigido en el pórtico mismo de la narración como el principal antagonista. Los gauchos de aquella época, por ejemplo, tal y como se nos presenta en la primera ocasión que Santos se las ha de ver en el texto con soldados, "sabían que a la menor resistencia que hicieran ya estarían encima las iras del juez de paz, que era una especie de señor feudal" (p. 20). "El gaucho no es ni siquiera un animal -se había explicado en el capítulo inicial-: es una propiedad del juez de paz del partido" (p. 4).

Ese va a ser el poderoso enemigo con el que va a lidiar el payador legendario -como, por otra parte, casi todos los otros héroes de Gutiérrez-; de ese poder omnímodo y arbitrario van a provenir sus desgracias. "Los jueces de paz son una manga de bandidos contra los que hay que defender la vida y la hacienda", proclamará daga en mano (p. 21). De ellos hay que defender la propiedad, si se es un gaucho, esto es, en el texto, alguien que tiene dinero y tierras pero que carece del reconocimiento social, que se ve apartado del poder e indefenso ante el que de verdad lo ejerce. "Los hombres del juzgado son unas sabandijas ensoberbecidas", confirma don Cosme poco después (p. 22), y esto lo dice un pulpero. Son sabandijas, parásitos que chupan a otros la sangre, es decir, que viven del trabajo y del dinero de los demás, que, al mínimo resquicio legal que puedan encontrar para sus apetencias, se lanzan sobre sus víctimas "como carancho sobre osamenta" (p. 119).

El significado de las palabras

Diferencia de ley, por tanto; diferencia explícita de ley frente al garante de la legalidad oficial en la campaña, el juez de paz. Frente a él, Santos Vega y con él, explícitamente, el narrador. No es extraño entonces que determinadas palabras sean arrojadas de uno a otro lado por los dos bandos en pugna.

Ya hemos visto, por ejemplo, de qué modo devuelve Santos Vega una de las expresiones favoritas de los señores, "gaucho miserable". El narrador no deja de desmentirla explícitamente, pero el propio personaje se preocupa de invertirla y devolver a sus verdugos todo su desprecio. "¡Qué cara de condenado pondrá don Rafael [...] -exclama Martina al escuchar los planes de venganza de Santos- cuando busque a su hija y no la encuentre! ¡Y qué ternos no echará al saber que quien se la ha llevado es el gaucho miserable a quien tuvo en el cepo de cabeza!" (p. 119). Todo esto Martina lo dice riendo de manera traviesa.

"Ahora es el turno del gaucho miserable y canalla que viene a tomar cuenta al señor de todas las iniquidades cometidas" (p. 129), le dirá Santos momentos antes de consumir su venganza. "Si usted da un solo grito -añade poco después-, lo mato como a un perro. La gente de la estancia duerme y antes que puedan sentir su voz, usted habrá pasado a ser un cadáver miserable" (pp. 129-130). El adjetivo ya ha cambiado explícitamente de dirección. Sólo el usted permanece. "¿Qué tal? -le dirá ya agonizante- ¿qué gusto tiene estar en el suelo, exámine (*sic.*) y sentirse abofetear el rostro?". El otro trata de detener la mano vengadora ofreciéndole su fortuna e incluso su hija, dudosas palabras tratándose de un juez de paz. Pero ya es tarde. La escena tiene todas las

características de una ejecución. "No quiero nada -contesta Santos "riendo encima de su rostro"- [...], sino matarte" (p. 132). El miserable es el otro. Ahora ha caído también el usted. Faltan pocas líneas para el tajo en la garganta.

Se ha hablado de ejecución. Ello implica una sentencia que aplicar, y una justicia que ha servido como criterio para establecerla. Y es que, con el apoyo explícito del narrador, Santos Vega se ve asistido por todo el derecho para hacer esto. No le queda opción, no tiene nadie a quien acudir para que haga justicia, y, así las cosas, debe ser él mismo quien la haga. Porque lo que hace es justo, está escrito como justo en el interior de la novela, ratificado por la ley del narrador.

El uso, el intercambio de otra palabra, "bandido", la lucha por su sentido y por su dirección, es bastante clarificadora a este respecto. "¡Al fin caíste, bandido!", gritan contundentemente los soldados que han entrado a prender a un paisano en la pulpería de don Cosme (p. 20). La respuesta del protagonista ante tan evidente injusticia, no se hace esperar, ya la hemos visto: "los jueces de paz son una manga de bandidos" (p. 21). Ya en este momento es evidente que la cuestión no es, cuestionar el concepto de bandido, diluirlo, ni borrar sus límites. El problema es sobre todo un problema de definiciones, que los jueces arbitrarios, precisamente ellos, se equivocan al atribuir tal condición, y que, precisamente en nombre de la justicia, es necesario aplicarla a quien la merece devolviéndole su sentido originario.

Porque Santos comparte su validez. Está en su escala de valores, y lo está además de manera esencial. "Esta partida es mía a la larga, -le espeta al sobrino de don Rafael, en el mismo discurso desafiante, por cierto, en que le arroja a la cara lo que va a hacer con él el "gaucho miserable"- porque Dios está conmigo y porque yo no soy un bandido" (p. 97). Evidentemente, Dios está con él porque no es un bandido. Pero eso no quiere decir que otros no lo sean. Si Dios, origen de toda justicia, según Santos, reconoce su condición de no bandido es porque con su infinita sabiduría la distingue en otros, que sí lo son. Bandidos son, por ejemplo, los traidores, o, recordemos, las "sabandijas" que atentan impunemente contra la propiedad.

Porque no se trata de invertir tampoco el concepto. No sería exacto afirmar esto. "Le hago creer a María -piensa Santos trazando el plan de su venganza- que don Rafael ha muerto a manos de algún bandido de los que suelen andar por el campo" (p. 117). Es decir, no es que los verdaderos bandidos sean los jueces de paz y los gauchos sus víctimas que se ven despojadas por ellos y arrastrados sin razón fuera de la legalidad, sino que también hay gauchos bandidos sin discusión, sin matices, fuera de campo, sin que se nos cuenten sus historias y las circunstancias que los han llevado a matrear. Gauchos bandidos errantes, se nos dice. Vagos y malentretenidos, una vez más, por

tanto, el concepto con que la legislación rural nombraba a los gauchos sin propiedades y sin trabajo¹, los que eran objeto de las expediciones de las partidas y de las levas forzosas, cuya existencia, cuyo criterio de selección, ha sido duramente criticado en otros lugares de este folletín, y en otros, sobre todo, y que en este pasaje aparece como evidente, desproblematizado. No se cuestiona entonces la ley, sino su asimetría.

No se cuestiona la existencia de vagos y malentretidos, sino que Santos lo sea. Cuando se dice, por ejemplo, que la partida que reclutó don Rafael nada más tomar posesión del cargo de juez de paz "llegó a componerse de vagos y mal entretenidos, cada uno de los cuales necesitaba una partida que lo cuidase" (p. 74), se implica, en primer lugar, que se comparte el concepto de vago y mal entretenido, y, en segundo, que el objetivo legítimo de las partidas rurales es precisamente "cuidar" de esos así clasificados. También que el delito de don Rafael, antes incluso de que comenzaran sus felonías contra Santos era precisamente no cumplir su importante misión, servirse de aquellos a quien debía perseguir, ocuparse de hostigar a la buena gente del pago, a la gente trabajadora como los pulperos y los estancieros gauchos, en lugar, precisamente, de defenderlos de esos vagos y de esos mal entretenidos y de garantizar su prosperidad.

Y no es un hecho aislado. Su sucesor, Simón Pacheco, persiste en estas perversas alianzas. No duda un instante en calificar a Santos de "bandido" precisamente porque intenta recuperar sus tierras (p. 140). Sus hombres sin embargo, como Pancho, por ejemplo, el oficial que manda la partida que envía para capturarlo, no va, según el testimonio, siempre fiable en la novela, de Agustín el Rengo, "como autoridad" o como "justicia", "sino como un bandido y bandido mal pegador" (p. 164).

Los sicarios

El combate con estos enemigos poderosos, evidentemente, no tiene siempre lugar de manera directa. En la mayor parte de los casos, Santos debe vencer a los enviados de esos poderosos, a sus sicarios, a las piezas del engranaje que, como las partidas contratadas por don Rafael, garantizan su corrupción. Dos de ellos tienen nombre en el

¹ "Los que resultaren vagos serán destinados, si fuesen útiles, al servicio de las armas por el término de tres años", según sentencia el artículo 292 del *Código Rural* de Buenos Aires de 1865. En caso de que no se encuentren útiles, serán remitidos a la policía para "que los destine a trabajos públicos por el término de un año". El *Código Rural* de Córdoba, de una fecha tan cercana a la redacción del folletín como 1881 resulta todavía más explícito. Vago es "todo habitante de la campaña que, careciendo de medios de subsistencia y estando en condiciones aptas para el trabajo no se ejercite en éste, lícita y honestamente, sea en la esfera que fuere". Medios de subsistencia es "el que un individuo posea alguna propiedad móvil o raíz o se ejercite con constancia en un arte, oficio, ocupación o conchabo" (artículo 647). Ambas citas se reproducen del valioso trabajo de Ricardo E. Rodríguez Molas, *Historia social del gaucho*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982. Aparecen en concreto en las páginas 214 y 215.

texto: Pancho y Limonada. No es difícil entonces percibir como lo que parece ser un enfrentamiento vertical, un gaucho oprimido contra las partidas rurales, no resulta ser ni siquiera horizontal. El gaucho excepcional que es Santos Vega no tiene ni para empezar con estos contendientes, que no están a su altura, que acreditan de sobra esa consideración de "vagos y mal entretenidos".

Ellos son los gauchos malos, los excluidos, los que atesoran en exclusiva los rasgos que los excluidos del espacio del género tenían en la gauchesca², los que la leyenda negra letrada sobre el gaucho había acuñado durante el siglo XIX para los gauchos rémora del progreso: son fanfarrones (Limonada, por ejemplo, "se puso a contar unas farsas tremendas, sobre lo que le iba a acontecer [a Santos Vega] si lo encontraba", p. 176), cobardes (Pancho empieza a soltar "voracidades", "viendo que [Santos] no estaba en el baile", p. 158), traidores (en diversas ocasiones el propio Pancho trata de atacar por la espalda al protagonista -pp. 153 y 163, por ejemplo-), beben (cuando llega Santos a la pulpería de Serafín, Limonada y todos sus hombres "debían haber bebido mucho la noche anterior y acostarse muy tarde, pues el sueño que dormían era profundo", p. 176), y son, por tanto, indisciplinados, e irresponsables.

No sólo son malos porque su misión lo es sino porque ni siquiera saben cumplirla con decoro, ser rivales dignos para el paladín gauchesco. Son la antítesis de su coraje. Carecen, incluso y como no podía ser de otra manera, de hombría: "solamente un marica podía haberse echado a muerto con semejante herida" (p. 146); lloran de miedo como Limonada (p. 179), y no de justificada amargura como el protagonista. No son criollos de ley (el canto de Pancho lo evidencia), y ni siquiera son del todo hombres (Limonada es calificado despectivamente de "refresco" antes de sentarse sobre él -p.179). Sus bravatas son tan ridículas en comparación con la resistencia que ofrecen finalmente ante Santos Vega que todos "los que habían presenciado aquella rebenqueadura jefe, reían como unos locos" (p. 178); la diferencia entre los contendientes es tan descomunal que "por todas partes no se oían más que risotadas, y algunos me decían que no le pegara más, porque hasta daba vergüenza" (p. 161).

² El género gauchesco, como explica Josefina Ludmer, se constituye como un sistema de exclusiones: "Para que pueda existir la escritura de la alianza de la voz (del) 'gaucho', debe haber una diferenciación y una división en el campo de la voz: una voz 'mala' (que en la transparencia de Hidalgo es silencio, no voz o voz no oída y no escrita nunca), que es el sentido 'malo' de la voz 'gaucho', el de la ley, el gaucho ilegal o desertor, y otra 'buena', la del patriota. El gaucho patriota Contreras tiene su otro. El primer pacto del género es con la voz del que teme a los malevos, el que se ha separado de ellos para hablar y cantar [...]: son los cuerpos sin uso, y por lo tanto sin voz, de los ilegales", Ludmer, J., *El género...*, op. cit., pp. 80-81. En la ficción de Gutiérrez el escándalo procede de que los gauchos malos han sido reclutados por las partidas, y persiguen al héroe, que entre otras, como se aprecia sobre todo en *Hormiga Negra*, es un patriota, y lo demuestra en cuanto tiene ocasión.

Los dos rivales amorosos

Si Pancho y Limonada son en realidad el mismo personaje con escasas variaciones, lo mismo sucede con los dos rivales amorosos de Santos Vega -y, por supuesto, con las dos amadas-, en un recurso de caracterización de personajes clásico del folletín. Y a su vez, los rasgos de estos otros enemigos de segundo rango serán básicamente los mismos que en el caso de los soldados. Son cobardes (pp. 81 y 206), flojos, afeminados (uno, "era una especie de mujercita con barbas y traje de hombre hasta el punto de causar extrañeza verlo sin abanico y sin sombrilla" -p. 70-, el otro "no era ni muy firme ni muy varonil" -p. 189.), traicioneros (pp. 81 y 207), borrachos (ya hemos visto como a Baldomero "don *Pepe* lo tenía como a un hijo", p. 193)...

Además, ni la fuerza ni el talante de su amor puede compararse al exhibido por Santos en sus encendidos discursos. De "desorejada" trata Baldomero a Petrona mientras la amenaza con darle "una tunda de rebenque" (p. 210). E, incluso, los dos están aliados con el poder injusto. El sobrino de don Rafael, evidentemente, lo está por vínculos de sangre. Para él vale lo dicho para su tío, aunque se carguen especialmente las tintas por lo que se refiere a lo evidentemente burdo de su afectada superioridad. Más interesante aparece el caso de Baldomero. Se trata de un gaucho -pequeño propietario, eso sí, pero recordemos que eso en nada lo diferencia del rengo Agustín, por ejemplo- que pacta con la autoridad en su propio beneficio, que pretende sacar provecho de la injusticia. Sabe "hacerse el chanco rengo", como se lee en el *Martín Fierro*³, ocupa la posición fronteriza de Picardía, pero no lo hace, como Comadreja y el lenguaje melifluo que sabe dirigir oportunamente a la autoridad, para su supervivencia, o incluso para ayudar a los suyos y al propio Santos (p. 172), ni siquiera como los soldados que saben reconocer en el payador a uno de los suyos.

Ese pacto perverso es entonces el colofón de toda una escalada de cobardía y maldad. Está en las antípodas de Martina y su hijo, y ni el texto ni el protagonista tienen piedad de él. Su muerte, la más sangrienta y cruel de la novela, es proporcional a su delito. De nuevo, Santos Vega, es infinitamente superior en todos los órdenes a su rival, y de nuevo adopta las actitudes de un ejecutor. Para ello, debe disputárselo a los soldados que lo llevan preso, por un motivo muy diferente: la muerte de dos soldados durante la emboscada. Y es que es a Santos Vega a quien corresponde, paradójicamente, reintegrar

³ "yo sé hacerme el chanco rengo / cuando la cosa lo esige", sentencia Cruz (*Ida*, vv. 1703-1704) Así lo demuestra su vida hasta el decisivo encuentro con Fierro. Cito por la edición de Luis Sáinz de Medrano (Madrid, Cátedra, 1991).

al mundo la justicia que pervierten los jueces de paz -ladrones, ya lo vimos- a cuya sombra medran los auténticos bandidos -ellos sí- como Baldomero.

7. Las virtudes de Hormiga Negra

Los beneficios de la Penitenciaría

En cuanto a *Hormiga Negra*, si la leemos a partir de sus márgenes, se trata sin duda alguna de una ilustración sobre las virtudes de la Penitenciaría, de las posibilidades que esta institución ofrece para la reinserción a la sociedad de sujetos como Hormiga Negra, convertido, en el desenlace, en modelo del trabajo a toda prueba.

En efecto, cuando llega a la Penitenciaría cesan todos los sufrimientos y las traiciones de que ha sido víctima. Es cierto que, de entrada, debe sobrellevar un duro régimen que, por ejemplo, le impide salir para nada de su celda durante tres días enteros, recibiendo su comida a través de la ventanilla; pero, cuando éste tratamiento concluye, el señor O'Gorman le expone, "con su habitual dulzura", eso sí, el reglamento, "que es bastante llevadero".

"El penado que se porta bien [...] pasea por los jardines de cuando en cuando y fuma también algunos Domingos. El que se porta mal, es en cambio castigado con una reclusión severa y si esto no basta, está para corregirlo, en último caso, la celda sin luz y sin más alimentos que el pan y el agua" (p. 226)

Las reglas están claras, y la elección también. La "humildad" y la "mansedumbre" serán los rasgos que definirán su conducta en la prisión, y O'Gorman sabrá corresponder con "toda clase de consideraciones" y "saludables consejos" (p. 226). Y es el que el director de la Penitenciaría ha sabido descubrir muy bien las cualidades que se esconden debajo de este supuesto bandido, a diferencia de las autoridades rurales, y del sistema judicial, que no deja de recibir las quejas del narrador. El duro régimen cuyas reglas ha expuesto tan sucitamente a su nuevo huesped, no tiene otro objeto que el de corregir mediante la disciplina una conducta desviada. Ya lo intentó el padre, que, tras propinarle una extraordinaria paliza por haber raptado a la hija de doña Ramona, reprimía la lástima que le producía su propio hijo magullado por su rebenque, "por la disciplina siempre" (p. 74). Pero lo cierto es que el padre no era tampoco un modelo de conducta demasiado ortodoxo para Hormiga.

La disciplina carcelaria irá más allá, llegará donde no pudo hacerlo la autoridad paterna, e incluso permitirá al protagonista modificar su nombre, ascender de la primaria animalidad que encierra, y, al mismo tiempo, invertir su valor, explicitando su polisemia, y desechando los sentidos que lo habían sostenido hasta entonces. "Hormiga Negra" se transforma en "el hombre hormiga". Ascende a hombre desde la condición de insecto,

pero conserva su nombre por las cualidades que antes permanecían borradas, o al menos eclipsadas, por su conducta: "su desvelo por trabajar de todos modos" (p. 229).

En efecto, Hormiga Negra aprende un oficio de entre los diversos que allí se enseñaban: entra en "uno de los talleres de talabartería". Desde entonces, "fue modelo de sumisión y de labor". "Trabajaba con un placer y una contracción que el jefe del taller no pudo menos que hacerlo notar al Gobernador del presidio" (p. 227). Humildad, mansedumbre, sumisión, laboriosidad, amor hacia el trabajo, en el que se encuentra placer, economía del propio esfuerzo (no otra cosa es la llamada "contracción"), son los valores que adquiere el protagonista en la Penitenciaría. Con ellos, se le devuelve a su pago, con sus cuentas saldadas con la sociedad, y dispuesto a rehacer su vida y su hogar.

Al llegar, "su primer impulso fué dirigirse al Juzgado de Paz y agarrar a puñaladas desde el juez hasta el portero. Pero reflexionó un momento y tomó el camino del arroyo del medio" (p. 228). Allí, encuentra su casa desolada, entre otras cosas, por la acción de "la justicia y de la que no es justicia". Esa situación, sin duda deplorada por el narrador, que en diferentes momentos del texto critica la estructura jurídica, especialmente la rural, con argumentos semejantes a los que pueden encontrarse en otros folletines de Eduardo Gutiérrez, pone, sin embargo a prueba la solidez del cambio operado en la Penitenciaría:

"Hormiga Negra sintió un irresistible deseo de *largarse* al Juzgado y cumplir la venganza más sangrienta contra los autores de aquella iniquidad. Pero volvió a concentrarse. Recordó sus propósitos de enmienda, los consejos del señor O'Gorman y se abrazó a los suyos no cansándose de mirarlos y prodigarles sus caricias.

Trabajaré de nuevo -pensó- poco importa.

Y, efectivamente, dos días después empezó a trabajar con un anhelo imponderable. [...]

Y es hoy un vecino honrado y útil, al extremo de que nadie podrá sospecharse en el *hombre hormiga*, al antiguo *Hormiga Negra*" (p. 229).

En diferentes momentos anteriores de la narración, Hormiga Negra había mostrado serios deseos de recomponer su vida. Sin embargo, por diferentes motivos había vuelto a manchar de sangre la hoja de su facón. Sólo ahora es posible estar seguro de que no hay posibilidad de reincidencia, entre otras cosas, porque ha dado pruebas de hasta qué punto tiene interiorizada su mansedumbre, al encajar como obra de la fatalidad los estragos que la justicia ha hecho en su hacienda. Es decir, si la novela critica los desmanes que el poder comete sobre los gauchos, el que éstos sepan aceptar estas arbitrariedades, no deja de considerarse en ellos como una virtud. Se trata de la fatalidad que caracterizará a los gauchos del futuro como Don Segundo Sombra¹. La magnitud del abuso de poder cometido sobre Hormiga es la medida exacta de su redención. Y eso ha

¹ Juan Carlos Ghiano puede entonces escribir: "En los protagonistas de Gutiérrez se reconoce la severa aceptación de las desgracias, el coraje ante las injusticias [...] semejantes a las exaltadas por el poema de Hernández", *op. cit.*, p. 115.

sido obra de la Penitenciaría y de los saludables consejos del señor O'Gorman. "Los mismos que se echaron a temblar cuando supieron que Hormiga Negra había vuelto al pago" pueden ahora dar fe de su conversión.

"No pretenderíamos abogar por la supresión de la pena de muerte en un país donde existiesen los medios de garantizar a la sociedad contra tentativas o crímenes futuros por la completa seguridad de los reos, pero una vez que tenemos Penitenciaría, la pena de muerte es una monstruosidad", afirma con contundencia el narrador de *Juan Cuello* casi al llegar a su conclusión². A continuación, explica las consecuencias indeseadas que tienen para el poder los espectáculos de las ejecuciones, que le son muy poco rentables. "El delincuente -dice- ha sido por un instante olvidado. La situación absorta en el cuadro presente no puede ir más allá de sus horizontes visibles". Y añade poco después: "Si [...] el valor indomable se muestra asombrando la imaginación de los espectadores, un sentimiento de compasión y tal vez de admiración se produce por los reos y el espectáculo de las ejecuciones viene a dar así un resultado contrario en su momento más solemne y decisivo"³.

Es sin duda más rentable el apartamiento del delincuente y su reconversión. Esta última posibilidad es la más deseable, por cuanto reintegra mano de obra al circuito de la producción y el mercado, y su misma existencia es el testimonio visible del escarmiento y de la escisión entre el bien y el mal. *Hormiga Negra* vendría a ser la mejor prueba de ello. Sería la respuesta a lo que Eduardo Gutiérrez plantea en *Juan Cuello*. Y no en vano, la última frase de la novela apunta hacia los testigos asombrados -y, sin duda alguna, edificados- por la conversión de Hormiga. Si algo sale reforzado tras la libertad de Hormiga es precisamente la ley, y los valores que sancionaron su conducta como delictiva. El sistema debe privilegiar la Penitenciaría sobre la pena de muerte y sus escenificaciones porque le sale mucho más rentable. Michel Foucault no lo hubiera explicado mejor⁴.

Virtudes burguesas

Sin embargo, el criminal redimido del final lo es, precisamente, porque ya existían en él algunas buenas cualidades latentes, esto es, porque era redimible. La virtud del sistema penitenciario vendría a ser, precisamente, la de reintegrar a la sociedad individuos aprovechables, de sacar a la luz sus cualidades ocultas, relegadas hasta entonces por una

² Gutiérrez, Eduardo, *Juan Cuello*, Buenos Aires, Tor, 1951, p. 250.

³ *Ibidem*, p. 251.

⁴ Vid. Foucault, Michel, *Vigilar y castigar*, México, Siglo XXI, 1994. En este texto Foucault explica cómo, entre otras cosas, las consecuencias indeseadas para el poder de los espectáculo público que eran los suplicios se encuentran en la raíz de las críticas humanitaristas. Vid. "La resonancia de los suplicios", *ib.*, pp. 38-74.

educación defectuosa, por un sistema judicial erróneo o manifiestamente injusto, por una índole de la subjetividad susceptible de ser pulida.

Porque, además, las virtudes de Hormiga Negra son las que garantizan una inserción satisfactoria en el orden social. Es trabajador, como lo demuestran, no sólo sus repetidos intentos fallidos de establecerse y sus votos de regeneración ("Voy a ver si hago algún buen negocio para aumentar mi hacienda -le dice, por ejemplo a su mujer en la página 182- y ese día asiento juicio. [...] Quiero llamarme a sosiego de firme, y si no se meten conmigo, no voy a dar señales de vida hasta que se olviden de mí"), sino también la satisfacción que expresan por sus servicios los diferentes patrones que lo contratan a lo largo de su vida (como por ejemplo, el primero, don Norberto Ruiz, que "quedó complacidísimo de su nuevo peón, prometiéndole que si seguía así, pronto le aumentaría el sueldo", p. 48). Por tanto, Hormiga Negra cifra en todo momento la estabilización de su vida azarosa en el ascenso social, o, al menos, económico. La lotería del Uruguay a la que juega con afición poco antes de la emboscada final, encierra y simboliza, con la particular justicia ciega y ecuménica que tiene el azar, esa posibilidad que otorga el sistema de saltar sus jerarquías.

La mansedumbre que mostrará en la Penitenciaría ante la dulzura de O'Gorman, por otro lado, ya se había mostrado en embrión en el respeto que sabe tributar a sus patrones, en su solicitud para servirles, en su capacidad de agradecer los favores que le otorgan. "Usted es uno de los pocos y tal vez el único hombre que yo respeto", le dice al señor García, al que, una y otra vez, llama "patrón" (p. 197). Incluso su violencia puede resultar rentable dentro del sistema económico rural, como lo demuestra don Emiliano Sánchez que, al contratar a Hormiga Negra como capataz, logra que cesen los robos de ganado de que estaba siendo objeto (p.147). Su violencia, grotesca, solo se dirige a sus iguales y nunca amenaza a ningún patrón; es jerárquicamente selectiva. A lo largo de la novela se presenta, así, por tanto, como posible, lo que el régimen penitenciario acaba revelando como real.

Los Hormiga, además, son puesteros, tienen un rancho y algunos animales. Esta novela, como otras de Eduardo Gutiérrez, está tematizando la posibilidad de caos que encierra para la sociedad en su conjunto, pero también la esperanza de ascenso social que los vincula a ese sistema, una clase social de pequeños propietarios. No deja de ser significativo que estos personajes, en efecto, aparezcan en los folletines con algunas propiedades. Desconocemos como lectores la estancia a la que el puesto de los Hormiga pertenece. No conocemos el nombre de su propietario. Se soslaya así la situación del campo argentino en la época en la que se supone que la acción se sitúa, y el tipo de colonización que se llevó a cabo en los nuevos territorios que la ocupación del desierto iba

convirtiéndolo en habitables, tal y como demuestra en su estimable monografía Rodríguez Molas.

Según este autor, "durante más de tres siglos la propiedad de la tierra y del ganado constituyen en el Río de la Plata dos de las mayores aspiraciones de su *élite*". [...] "Mestizos, criollos marginados del sector dominante, pobladores del Interior que emigran al litoral, mulatos y negros libres, permanecen apartados por determinación de la clase social que controla la economía y el aparato político del estado, de la posesión de la tierra y del ganado"⁵. Si la Independencia no trajo consigo excesivas modificaciones en el sistema de latifundios colonial, antes al contrario, supuso la "afirmación constante de las formas latifundistas de acumulación de la riqueza"⁶, y Juan Manuel de Rosas, entrega las tierras "en las proximidades de la frontera con los indios [...] a un grupo de sus incondicionales"⁷, ésta será la tónica cuando nuevas expediciones supongan nuevas extensiones de terreno colonizable. Así, "la 'expedición' de Roca había sido solicitada previamente, organizada y financiada por la clase poseedora latifundista"⁸, y, como consecuencia "se imposibilita desde todos los ángulos posibles que se establezcan pequeños y medianos propietarios"⁹.

No parece descabellado leer la existencia de estos personajes en clave urbana. Si las imágenes de lo rural, las ficciones gauchescas, actúan ya en la década de los 80 del siglo XIX como metáfora totalizadora del espacio de la nación, estos pequeños propietarios rurales de independencia tan completa como históricamente ilusoria parece ser su existencia, pueden leerse como ficcionalización rural de los pequeños propietarios urbanos, de la naciente clase media que constituye, precisamente, el naciente público moderno que consume los folletines de Eduardo Gutiérrez¹⁰.

El patriotismo porteño

Pero hay otro rasgo de *Hormiga Negra* que comparte con el narrador, y que introduce en el texto, sin duda, otra posibilidad de hacer rentable la violencia, la habilidad

⁵ Rodríguez Molas, Ricardo E., *op. cit.*, p. 7.

⁶ *Ibidem*, p. 124.

⁷ *Ibidem*, p. 163.

⁸ *Ibidem*, p. 194.

⁹ *Ibidem*, p. 196.

¹⁰ Este hecho, ha sido sugerido por diversos críticos, con grados diversos en la concreción del elemento identificador. Jorge B. Rivera observa que "la novela de folletín posee [...] una moral acentuada que oscila entre los polos del premio y del castigo, muy gratos al paladar de la clase media, a la que también halagan las perspectivas de ascenso social y el paternalismo que se vislumbran en algunas producciones", *op. cit.* p. 22, hecho este que da cuenta de los límites exactos de la subversión moralizadora de estas novelas. Bastante más difusa en sus planteamientos es Dellepiane, cuando afirma: "Gutiérrez [...] trató de incidir en el nivel político de la conciencia de sus lectores pequeño-burgueses, artesanos y amas de casa", *op. cit.*, p. 492.

con el cuchillo y el trabuco, y es su patriotismo, su conciencia de pertenecer a una comunidad y de los deberes que tiene para con ella, algo que los avatares de su vida tormentosa no logran hacer desaparecer en ningún momento. La comunidad a la que pertenece Hormiga Negra, su patria, no es, como en *La Vuelta de Martín Fierro*, unos indeterminados cuatro puntos cardinales que serán leídos como la totalidad del espacio de la nación, de la Argentina, cierre de un ideologema que estaba presente en la gauchesca desde Bartolomé Hidalgo¹¹, sino Buenos Aires. Fiel reflejo de la militancia mitrista de su autor, las intervenciones del protagonista de este folletín en episodios históricos traslucen una lectura de la historia nacional como el enfrentamiento entre Buenos Aires, "provincia madre" (p. 128), y el interior.

Tras su huida de la prisión de Rosario, Hormiga Negra roba un caballo y logra llegar hasta la provincia de Entre Ríos. "Mal momento había elegido el pobre Hormiga para semejante expedición -explica el narrador contextualizando históricamente estos sucesos-, pues era precisamente el momento en que el caudillaje fijaba su mirada ávida sobre la noble provincia de Buenos Aires, afilando las uñas con que se debían repartir sus riquezas y su honor" (p. 125), es decir, las vísperas de Caseros. Rápidamente es reclutado por la fuerza, a pesar de sus protestas. Más aún, "la sola confesión de ser porteño, le valió la más feroz paliza que vió pegar en su vida". A continuación, "el jefe de su cuerpo, que era un puntano tan bárbaro como malo", le explica con claridad meridiana cuales son los motivos de la guerra que se prepara y sus objetivos:

"Con que sois porteño [...]. Pues agorita vais a ver lo que hacemos con los portefios. Contra ellos vamos a pelear porque son unos pícaros que tienen más plata que nosotros y les vamos a quitar las vacas. Vas a venir con nosotros si no queris que ti haga degollar" (p. 126)

La consecuencia que el protagonista extrae de estas palabras es evidente e inmediata: "Hormiga Negra comprendió que se hallaba entre bárbaros". Nos hallamos, así, ante un punto de gran importancia porque nos permite leer cual es el tipo de comunidad que incluye al narrador y a sus personajes, incluso a la oveja descarriada cuya historia está relatando, y también la perspectiva compartida entre ambos que, a veces de manera sorprendente, encontramos a lo largo de la novela.

La batalla de Caseros es leída, por ejemplo, como uno de los intentos de *rapiña* sobre la ciudad y la provincia de Buenos Aires por parte de los caudillos del interior,

¹¹ En el *Diálogo patriótico interesante entre Jacinto Chano, capataz de una estancia en las islas del Tordillo y el gaucho de la guardia del monte*, dice por ejemplo: "El que la lay agravió / que la desagравie al punto / [...] sin preguntar si es porteño / el que la ley ofendió, / ni si es salteño o puntano" (vv. 160-167). Cito por Rama, Angel. y Rivera, Jorge. B. (ed.), *Poesía gauchesca*, Buenos Aires, Ayacucho, 1977, pp. 10-20.

soslayando la alianza táctica entre Urquiza y los unitarios del exilio. La batalla de Pavón, en la que por cierto Hormiga Negra toma parte de manera voluntaria, es la segunda parte de Cepeda, en la que "el célebre don Justo [José Urquiza], de luctuosa memoria, volvía a golpear las puertas de Buenos Aires, pretendiendo apoderarse de sus tesoros y de sus vacas", y en la que "los hijos de Buenos Aires tuvieron que acudir a los cuarteles y escamentar, por segunda vez, al caudillaje ávido de rapiña" (p. 143).

Esta lectura de la historia que realiza Eduardo Gutiérrez debe ser entendida desde la particular posición de los porteñistas de Bartolomé Mitre, sus graves diferencias con Sarmiento, y, ya en las vísperas del ochenta, su oposición armada a la federalización de Buenos Aires auspiciada por el provinciano Avellaneda. Esos episodios son narrados por Gutiérrez en un folletín histórico que lleva el significativo título de *La muerte de Buenos Aires*.

La caricatura de los malvados urquicistas se realiza poniendo en boca de uno de sus jefes el tipo de motivos que lo impulsan a combatir. Estos, no son otros que el hecho de que los porteños sean "unos pícaros que tienen más plata que" ellos. El bárbaro envidia la legítima riqueza del civilizado, que no es capaz de obtener por sí mismo.

Esta jerarquía entre los porteños y los provincianos se plantea así como una diferencia social, una diferencia de clase. El que tiene menos, es un bárbaro que quiere obtener el botín por la violencia en lugar de trabajar. No parece demasiado arriesgado leer este estado de cosas, esta violencia vertical injusta, en clave social, puesto que presupone un orden justo y armónico que hace que el más capaz sea el que más tiene. Que el menos capaz, el que no trabaja, pretenda subvertirlo por la violencia, es sin duda uno de los más evidentes síntomas de su barbarie.

Esa barbarie se hace evidente, además, en la voz misma del bárbaro que se crea especialmente para el efecto. El que habla es un bárbaro por la evidente injusticia de lo que dice, pero también porque habla mal. En una novela en que las deformaciones de la ortografía para darles la forma del registro oral son, realmente, muy escasas, en general, llaman la atención elementos como "agorita", "queris" o "ti" en el discurso del puntano. Está por debajo del protagonista, criminal porteño redimible, no sólo porque está por debajo de la ley, sino también porque está por debajo de la ley del lenguaje. Obra mal, piensa mal y habla mal. Ninguna comunidad puede establecerse con él. Es excluido, porque su misma presentación de sí mismo hace evidente esa exclusión. Es decir, se crea la voz del otro, para poner en esa voz lo que motiva el rechazo. No otra cosa hacía la poesía gauchesca durante las guerras civiles que aquí se narran. Hilario Ascasubi, por ejemplo, suele crear la voz de gauchos federales para impugnarlos en su totalidad, para

hacerlos exhibir su barbarie. El ejemplo más conocido es *La refalosa*, en el que un mazorquero convierte la ejecución y tortura de los unitarios en una fiesta¹².

"Un puntano tan bárbaro como malo", dice el narrador. "Hormiga Negra comprendió que se hallaba entre bárbaros". La comunidad entre narrador y protagonista se funda sobre la barbarie de los otros. El gaucho porteño "es el más rumboso de todos", puede leerse en *Juan Cuello* cuando el narrador ilustra su carácter hospitalario. Es el mejor de todos, vale decir, el más generoso, o, lo que es lo mismo, oponiendo esa generosidad sobre las palabras del puntano, el más civilizado.

El gaucho porteño es el mejor, porque y en cuanto que es porteño, igual que el narrador e igual que Bartolomé Mitre y la totalidad de mandos ensalzados en los *Croquis y siluetas militares*. La comunidad que construye esta novela, la imagen de la nación que crea, es Buenos Aires. También en esto resultan fronterizos y extremadamente interesantes estos textos, a un tiempo resto discursivo de la época de las guerras civiles sobreviviendo a la constitución del estado, y, en cuanto inscripción en un género moderno, fundación de una oposición que va a dar sentido al espíritu del 80 tal y como lo describe Noé Jitrik ("Buenos Aires [...] se sacralizó y se mostró como siendo a la vez un ámbito engendradora de civilización y como si la civilización fuera un objetivo a cumplir por la ciudad"¹³), que va a cruzar la etapa de la modernización, y que va a estar presente, de una forma u otra, en los modelos de nación y de cultura que se proponen en el siglo veinte a ambos lados de la Avenida General Paz¹⁴.

La fundación de una comunidad viril

Otro elemento parece despertar, además, las simpatías del narrador hacia su personaje, y es el de la bravura. "Positivamente bravo, Hormiga Negra no creía en la traición de los hombres" (p. 83), y eso lo separa de otros personajes, que no sólo consideran la posibilidad de la traición, sino que la practican personalmente. "Tenía gran desprecio por los hombres traicioneros", es posible leer muy pocas páginas después (p.

¹² Por ejemplo: "abajito de la oreja / con un puñal bien templao / y afilao, / que se llama el quita penas, / le atravesamos las venas / del pescuezo. /¿Y que se hace con eso? / larga sangre que es un gusto, / y del susto / entra a revolver los ojos. [...] / y entonces lo desatamos / y soltamos; / y lo sabemos parar / para verlo refalar / ¡en la sangre! / hasta que le da un calambre / y se cai a pataliar, / y a temblar / muy fiero, hasta que se estira / el salvaje; y, lo que espira, / le sacamos / una lonja que apreciamos / el sobarla, / y de manea gastarla", Ascasubi, H., *Paulino Lucero*, en Becco, H. J., ed. cit., p. 574, vv. 69-105.

¹³ Jitrik, Noé, *El mundo del ochenta*, Buenos Aires, C.E.A.L., 1982, p. 22.

¹⁴ Ese debate, por ejemplo, tiñe de una manera muy particular, a mi juicio, la cuestión del *canon*, debatida ampliamente en los últimos años tras la publicación de *El canon occidental* de Harold Bloom, tal y como es tratada en el ámbito universitario argentino. Así lo demuestran, por ejemplo, las interesantes discusiones y debates que, en torno a la existencia de un canon de la literatura argentina fundamentalmente porteño, tuvieron lugar en el IX Congreso Nacional de Literatura Argentina, celebrado en la Universidad Nacional de Río Cuarto en octubre de 1997.

86), nombrando así un otro de Hormiga Negra, el hombre traicionero, que se le coloca por debajo.

Como en el caso del puntano, la autoridad del narrador ratifica el criterio del personaje, lo subraya, lo hace resonar en su voz. No es, así, extraño, que este narrador califique abiertamente de "crimen cobarde", el intento de venganza de Alejandro, "la manera de asesinar a Hormiga, sin que su vida corriera el menor peligro" (p. 85); que justifique, por tanto, su muerte, y que impugne el hecho de que la justicia lo considere un asesinato, y lance un alegato de "defensa de los derechos del hombre del pueblo" (p. 89), en uno de los pocos ejemplos en esta novela de estos excursos políticos, muy en la línea de los capítulos iniciales de otros folletines. Llama además poderosamente la atención el argumento que se elige en esta ocasión para clamar por los derechos del gaucho:

"La justicia de campaña es inexorable para juzgar esta clase de delitos. Para ella, una muerte es siempre un asesinato, ya sea cometida de un modo alevoso, ya sea la consecuencia de un duelo en el que se hayan llenado todas las formalidades" (*ib.*)

Lo que el narrador está exigiendo es que se sepa jerarquizar entre la violencia, discriminar entre tipos de actos de violencia. Y llama la atención el que hable de "formalidades" al hablar de las garantías tomadas por los contendientes de una pelea a facón, equiparándola con los duelos "a pistola o sable en el bosque de Palermo". Está reivindicando un uso privado de la violencia reglado y legítimo. Está estableciendo de nuevo una comunidad con su protagonista. Si antes la clave fue el patriotismo, ahora lo es la bravura, el código del honor, opuesta a cobardía, opuesta a traición.

La existencia de esta comunidad en la bravura que reúne a hombres de diferentes clases sociales, y que incluso, en ocasiones, hermana a individuos de bandos diferentes, que saben reconocerla en el otro, aparece ejemplificada en diferentes ocasiones a lo largo del texto. Don Juan Pablo López, por ejemplo, su patrón en Puerto de Piedras, en Santa Fe, no puede dejar de admirar la valentía, la destreza y la limpieza, que luce Hormiga Negra en la "muestra de bravura" (p. 99), que resulta el enfrentamiento con la partida que se produce en sus tierras. "No lo maten, que no lo merece", grita significativamente, "cubriéndolo con su cuerpo". Y la partida que, inmensamente superior en número, acaba de reducirlo con gran trabajo, así lo reconoce también: "cediendo unos a ese extraño prestigio que tiene la bravura y al ejemplo los otros, levantaron el cuerpo exánime de Hormiga Negra y lo llevaron a la casa de negocio, donde le prodigaron todo género de auxilios" (p. 111).

Es evidente, además, que las dos diferentes razones por las que los miembros de la partida auxiliaron a su rival, está implicando una división jerárquica entre ellos, cuyo

criterio no es otro que la pertenencia o no a esa oscura hermandad viril que establecen entre sí los bravos de verdad, que saben reconocerse en cuanto se ven¹⁵. "¡Así hablan los hombres de alma! -había gritado por su parte Hormiga durante su reclusión, al observar como un cabo impide que le golpeen estando atado- [...]. ¡Amigo! le debo una copa para cuando esté libre" (p. 104).

Sin duda, por tanto, que *Hormiga Negra* puede leerse desde la armonía interclasista y viril, pero al mismo tiempo rígidamente jerárquica, que se traza en los *Croquis y siluetas* militares. No es posible imaginar sus excesos violentos en ese ambiente rudo, pero sano y masculino, del ejército anterior a las bajas provocadas por la federalización de Buenos Aires, por el fracaso del intento armado de Tejedor por evitarlo. Sí, por el contrario, compartiendo chanzas con el alférez Díaz¹⁶, borracheras con el negro Santos¹⁷, pero con la fidelidad del tuerto Sarmiento¹⁸ o con idéntico arrojo que Leopoldo Montenegro en el combate¹⁹, algo que sí tiene ocasión de lucir en la batalla de Pavón.

No es extraño entonces que Peña, el justicia que urde el plan que permite detener a Hormiga Negra y conducirlo a la benéfica penitenciaría, tenga "más cara de Judas que de

¹⁵ "La retórica de la gauchesca -escribe Nicolás Rosa- es básicamente masculina, su extrañeza extrema es la mujer, que sólo aparece como *prenda*, es decir, como uso prendario, como mujer que está sola y espera,..." , Rosa, Nicolás, "El paisano ensimismado o La tenebrosa sexualidad del gaucho", en Jitrik, Noé (comp.), *Atipicos en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de literatura hispanoamericana, Facultad de Filosofía y letras, Universidad de Buenos Aires, p. 401

¹⁶ Este personaje aparece en "El carretón de Matoso", *Croquis y siluetas militares*, edición citada, pp. 125-131. Se trata de "el tipo más completo del militar rompe esquinas": "pobre y despilchado hasta el extremo de ponerse el corbatín por toda camisa, muchas veces el alférez Díaz tenía un capital inagotable de travesura estudiantil" (p. 126). Una de sus barrabasadas más destacadas, la que da título al capítulo, es atar un caballo al carretón del entonces teniente Matoso, mientras este está durmiendo. Tan bien disimula después, que el incidente termina en un duelo entre Matoso y el teniente Borges, sospechoso porque rivalizaba en el cuidado y adorno de su carretón. La sangre, no llega, sin embargo al río. Hasta tal punto es así que el narrador está seguro de que "el hoy coronel Matoso, teniente también como Borges en aquel tiempo, [...] leerá con gusto este recuerdo juvenil" (p. 27).

¹⁷ Su semblanza aparece en "El negro Santos", *op. cit.*, pp. 145-150. Es un soldado que mide su edad "por los frascos de ginebra que había consumido". Sin embargo, grandes virtudes compensan largamente su desmedida afición a la ginebra, así como ciertas libertades que, amparado por su ingenio, se toma con sus superiores. Es capaz de pedirle, por ejemplo, al brigadier Mitre que enfoque sus prismáticos hacia retaguardia, "para ver si viene el comisario pagador" (p. 148). Pero, a cambio de esto, ni siquiera ofreciéndole ginebra pueden hacerle gritar "muera Mitre". "¡Viva Mitre!", gritaba él "devolviendo el medio frasco envuelto en una mirada más angustiada, [...] como quien está convencido de que no puede hacerse otra cosa" (p. 146). Además, sabe administrar magistralmente su violencia: "así como en el campo de batalla era un león, era en la calle de una mansedumbre infinita" (p. 145).

¹⁸ Su semblanza se encuentra en "El tuerto Sarmiento", *op. cit.*, pp. 99-104. Se trata del asistente del coronel Lagos, que racionaba a la perfección la yerba, escatimándola a los demás, pero consiguiendo que nunca le faltara al coronel. En cierta ocasión, en medio de un campo sin leña, el coronel es el único que puede matear. Pocas noches después, cuando cae una terrible helada y Sarmiento queda a la intemperie, puede saberse cómo fue aquel milagro: quemó como leña los palos de su carpa.

¹⁹ Su historia se narra precisamente en "Los héroes ignorados", *op. cit.*, pp. 28-32. "No había combate en que el negro no se distinguiera por alguna circunstancia especial o por alguna travesura heroica" (p. 28).

otra cosa" (p. 215), o que el narrador se haga eco de la repulsa que esta detención por estos métodos genera entre los paisanos.

"Las acciones cobardes sublevaban el espíritu del gaucho, y todo hecho donde haya figurado la traición, es para ellos cosa vituperable y ruín. Por eso se alejaban del juzgado tristemente, deseando desde el fondo de su corazón que Hormiga Negra pudiera escapar de las garras de la justicia. Era aquella una prisión deslucida para el Juzgado de San Nicolás, y que lo ponía en ridículo, en vez de hacerlo más temible" (p. 219).

Esto se dice, además, al comienzo de un capítulo titulado, muy significativamente, "La via crucis". Es muy significativo, porque al tiempo que reitera esa solidaridad que, en cuanto bravo, le produce Hormiga Negra, hace explícito también el espíritu reformista que rige ideológicamente este texto y otros folletines. La justicia no puede estar por debajo de los presuntos criminales que persigue. No pueden estos superarlos en bravura y honradez, porque esto, precisamente, viene a socavar profundamente la legitimidad de su autoridad.

No deja de ser significativo también cuál es el crimen por el que es efectivamente condenado. "El cargo más grave que contra él aparecía era la muerte aquella que con toda alevosía cometió en aquel baile" (p. 220). Contra ese, precisamente, no le basta la simpatía, la lástima o el temor que su nombre despierta entre los paisanos para evitar que aparezcan testigos comprometedores. A él mismo "sólo le faltaban argumentos para negar aquella muerte endiablada cometida ante tanta gente y de tan mala manera" (p. 221). Ese crimen cobarde, testimonio fiel de la índole de su carácter, que necesita de seria corrección, es el que sella su ingreso en la Penitenciaría. Con ello queda garantizado el visto bueno del narrador autoritario de la historia.

Por lo tanto, la acción beneficiosa de la Penitenciaría consiste en aislar aquellas cualidades positivas que Hormiga Negra ya tenía desde el principio. Su enumeración: respeto por la propiedad privada y culto al trabajo, respeto a los patrones, patriotismo, porteño en este caso, y valor, no parecen precisamente muy revolucionarias. Como tendremos ocasión de comprobar después, nos sitúan en la génesis misma del populismo argentino y también del discurso militarista. La comunidad nacional se extiende explícitamente a la pequeña burguesía y al nuevo público masivo, y de ahí procederá precisamente en este momento histórico su carácter subversivo. Su discurso criollista interpela a la masa urbana. Sin embargo, lo cierto es que contiene ya las bases de la comunidad nacional que van a postular otras ficciones conservadoras que tendremos ocasión de abordar en esta Tesis Doctoral.

8. El idioma de los gauchos del folletín.

Cuando Jorge B. Rivera, en su clásico estudio sobre la obra de Eduardo Gutiérrez, se ocupa de discernir las tradiciones textuales que confluyen en ella, observa que, de la poesía gauchesca, "toma Gutiérrez el prototipo mítico y romántico del héroe gaucho, aunque desdeña las convenciones lingüísticas que impone el género"¹.

Esta afirmación, generalizada entre la crítica que se ocupa de estos textos, parece, a primera vista, incontestable. A pesar de que, como hemos visto, Gutiérrez en realidad no desdeña todas las convenciones del género, y construye su novela sobre la ficción del relato oral de un gaucho en una pulpería para un auditorio de iguales, lo cierto es que es difícil señalar diferencias reales entre la voz que habla en los primeros capítulos, la del autor en nombre propio, y la que se supone que le corresponde a Santos Vega. Para diferenciar las voces, parece que, en este momento del género, basta con señalar, con nombrar, que esas voces son diferentes. De hecho, en la continuación, *Una amistad hasta la muerte*, es posible detectar algún caso de lapsus en que la primera persona revela la tercera que es en realidad: "Tomé mi caballo de la rienda -puede leerse por ejemplo en la página 38- y empecé a caminar, como si marchara a su propio entierro"².

Esa voz que convencionalmente son dos voces, como hemos visto, se mueve con soltura dentro de la retórica del folletín, tanto por su léxico romántico fosilizado ("mundo de amor de fuego", p. 59; "ojos de astros", p. 60; "su divino pecho", p. 62", "las alas de su alma", p. 64; "colegí", p. 65; "trepidar", p. 103; "manera inicua", p. 116), como por el énfasis en lo sentimental, o por recursos tan absolutamente inconfundibles como la interrogación retórica que introduce una duda en el ánimo del lector poco antes de satisfacerla ("¿tendría bastante fuerza de voluntad para hacer lo mismo si el que me cerraba el paso era el sobrino?", p. 82), o los diversos mecanismos ya observados para diferir informaciones y garantizar la intriga en el lector, y, por tanto, su fidelidad³. El mercado, se inscribe así en el interior del texto. Sus leyes son las de esta escritura.

Pero, además, observamos como éste folletín se planteó como un reto para su autor. Lo observa con claridad Adolfo Prieto, cuando habla de la inclusión de "usos literarios que buscaban satisfacer un acto de lectura distinto del que sistemáticamente había buscado satisfacer el grueso de sus recursos narrativos"⁴, y eso se inscribe también en la

¹ Rivera, Jorge B., *op. cit.*, 1967, p. 25.

² Gutiérrez, E., *Una amistad hasta la muerte*, Montevideo, s. a. Podrían añadirse varios otros ejemplos en el mismo sentido: "Los vecinos que no habíamos querido asomar antes por no echarse encima a la justicia, -le cuenta un paisano a Santos Vega en la página 9- fuimos a ver los cadáveres de Serafín y Comadreja".

³ Un listado de los clichés folletinescos de Gutiérrez, puede encontrarse en Dellepiane, A. B., *op. cit.*, pp. 497 y ss.

⁴ Prieto, A., *op. cit.*, p. 112.



propia textura de la obra, en los pasajes -desafíos y lamentos, generalmente- en que se hace evidente el trabajo retórico que se ha hecho sobre ellos, el interés que se ha tenido en incluir universales del individuo (el amor, la muerte, el tiempo) en el escenario gauchesco.

¿Qué función hubiera desempeñado en ese contexto el remedo de una presunta voz del gaucho? La utilización del lenguaje gauchesco no podía tener la función de creación de una voz otra, porque el nuevo sujeto letrado no lo necesita. Ni siquiera hubiera sido rentable tanto trabajo sobre la materialidad del propio discurso en relación con los resultados obtenidos en un público urbano, en el nuevo público moderno, recientemente alfabetizado en muchos casos, a que este texto se dirige, más aún, que el folletín está creando en este momento histórico. Las leyes del mercado, de rentabilización del trabajo, también podrían condicionar así la escritura.

Sin embargo, lo cierto es que el autor ha escogido presentar este texto como una narración oral en primera persona, algo inaudito en las presuntas ilustraciones de hechos reales que eran las novelas anteriores que, precisamente en tanto que tales, imponían necesariamente la tercera persona narrativa⁵. Es decir, que la reescritura del texto tradicional, sí llega hasta el punto de asumir algunas de sus convenciones, y que ese hecho, y no solo el trabajo retórico sobre algunos fragmentos del texto es uno de los elementos que singularizan este texto especial, este intento del folletín por trascenderse a sí mismo. ¿No hubiera podido entonces este texto, recrear de algún modo el lenguaje gauchesco, estetizarlo de manera pareja al gesto de escritura que lo genera, algo que era posible observar incluso en el *Santos Vega* de Rafael Obligado⁶?

La pregunta, sin embargo, puede ser formulada de otra manera. ¿No es posible buscar en el lenguaje de este texto determinadas marcas que vayan en esta dirección, teniendo en cuenta, por un lado, que el tipo de receptor excluye la utilización de toda una convención que las condiciones mismas de redacción y publicación dificultan, y, por otro, que la autoridad que se pretende fundar, aunque se proclama intérprete de la tradición, y debe por tanto hacer explícito que la incluye, marca sin embargo su distancia respecto a ella, al fundarse en parte en tanto que interpretadora y reescribora de esa tradición? O también: ¿no es posible que la novela de Santos Vega, al crear ese espacio fronterizo de novela y tradición, de jerarquías de escrituras y lectores, contenga una propuesta de idioma literario nacional, que no tiene por qué coincidir con la convención gauchesca, y sí

⁵ Por cierto, que un crítico como Juan Carlos Ghiano, consideraba explícitamente imposible la presencia de la primera persona en estas ficciones: "Dentro del sistema de crónica con que se escribieron las novelas de Gutiérrez hubiese resultado inusitada la primera persona narrativa, ya que el andante del relato sólo busca el interés de las sorpresas", *op. cit.*, p. 116. Lo que son las cosas.

⁶ Por ejemplo: "sobre una antigua tapera" (v. 179); "y allá en el bajo sombrío" (v. 186); "bate el carancho las alas" (v. 268); "¡Hasta el chimango es más libre...", (v. 322); "Una morocha que encanta..." (v. 394)..., *ed. cit.*.

relacionarse con otros intentos desde autoridades contemporáneas, contiguas y en conflicto?.

*La versión folletinesca del idioma literario de los argentinos*⁷

Dicho con ejemplos. Si Gutiérrez no buscó diferenciar de ningún modo la voz de su narrador gaucho, si desechó completamente cualquier tipo de convención lingüística gauchesca, ¿cómo interpretar la existencia de frases como éstas?:

"Era hombre de tan buen humor, que muchas veces, aunque bastante *chambón*, se largaba a bailar un gato" (p. 43); "tenía tres hijas *más lindas que una flor de truco*" (p. 45); "canté unas décimas en que me *florié* de lo lindo" (p. 59); "se iba a atender a los *quihaceres* de la estancia" (p. 85); "rogué a Dios que conservara aquel miserable *pucho* de existencia" (p. 94); "acometí firme, pudiendo *bandear* a uno de los soldados una estocada *de mi flor*" (p. 100); "aunque llevaba buen caballo, era tan *maturrango* que apenas podía hacerlo galopar" (p. 112); "lo que puede la maldad humana, cuando en traje de justicia, se echa sobre uno *como carancho sobre osamenta*" (p. 119); "los galopes que andaban dando *al divino botón*" (p. 141); "El *botellerío* colocado sobre unas tablas, daba envidia *de puro brillante*" (p. 155); "más alegres y juguetones *que un nacimiento de gatos*" (p. 155); "Pancho se puso a *echar panes*" (p. 158); "yo no debía haber vuelto para *gambetear* de nuevo" (p. 160); "se echó para atrás en ademán de sacar la *catana*" (p. 160); ¡*La pucha!* ¡Y qué cara puso al divisarme!" (p. 160); "Un viejo *medio mamac* se hallaba *morrongueando*" (p. 161); "lo solté como *mancarrón* que ha recibido un *talerazo*" (p. 161); "ya el hombre descompuesto y medio *transijao*" (p. 161); "echó a *disparar* como si hubiera visto al diablo" (p. 162); "Pancho empezó a cansarse hasta *echar el cuajo*" (p. 165); "no era tan *maula*" (p. 165); "todos andan con un *jabón* de primer orden" (p. 185); "yo me declaré *garrapata*" (p. 163); "malo es que a un zonzo se le aparezca un difunto" (p. 200); "lo pasado, pisado" (p. 209); "¡cómo me latía el corazón de puro *angurriento!*" (p. 210); "me levanté prontamente, con una *taba* algo dolida" (p. 218); "estaba ya bastante *aliviadazo*" (p. 220); "haciendo *rejucilar* en el aire un facón" (p. 233).

⁷ Al hablar del "idioma de los argentinos", nos referimos a los sucesivos intentos textuales de nacionalizar la lengua literaria, que serán leídos por los autores nacionalistas de las décadas siguientes como el trazado de sus precursores. Pero esa expresión literal alude -anacrónicamente, por ahora- al título de uno de los libros de ensayos de juventud de Borges, publicado en 1927 y titulado precisamente así *El idioma de los argentinos*. Ese texto aparecía en el contexto de la afirmación de las peculiaridades lingüísticas del español argentino, que, entre otras cosas, se tradujo en una ortografía aporteñada, ya citada en el capítulo 1, practicada por algunos de los jóvenes vanguardistas, y seguida a rajatabla por ensayistas como Vicente Rossi o Arturo Giménez Pastor. Borges, en ese texto se mostrará más cauto aunque no menos claro: "¿Qué zanja insuperable hay entre el español de los españoles y el de nuestra conversación argentina? Yo les respondo que ninguna, venturosamente para la entendibilidad general de nuestro decir. Un matiz de diferenciación sí lo hay: matiz que es lo bastante discreto para no entorpecer la circulación total del idioma y lo bastante nítido para que en él oigamos la patria. [...] Pienso en el ambiente distinto de nuestra voz, en la valoración irónica o cariñosa que damos a determinadas palabras, en su temperatura no igual", *El idioma de los argentinos*, Madrid, Alianza, 1999. En el lenguaje puede oírse la patria. La referencia, que anuncia el final de nuestro recorrido cronológico, tiene sentido, porque la operación lingüística que realiza Gutiérrez, impregnación de la tradición en el lenguaje, admite ser leída desde allí, y al mismo tiempo, es posible trazar una línea que une a todos estos intentos, al menos desde Rafael Obligado, y que apuntan a textos como el de Borges, como la ficción de absoluta transparencia que cerrará nuestro recorrido, *El romance de un gaucho* (1930), y a otros, de ortografía no aporteñada, pero que se plantearán como modelo de lenguaje literario nacional. Estamos pensando en *Don Segundo Sombra*. En cualquier caso, esta expresión "el idioma de los argentinos" no será la última vez que aparecerá en este trabajo.

Palabras pertenecientes al léxico gauchesco, deformaciones ortográficas que pretenden dar cuenta de la forma usual de las palabras en el registro oral, expresiones y construcciones sintácticas características, refranes..., aparecen en esta enumeración casi escogida al azar, es decir, el mismo tipo de recursos, los mismos instrumentos retóricos en algún caso, que daban forma al verso y a la prosa gauchescos pueden ser encontrados con escasa dificultad en el lenguaje de esta novela, conviviendo con más o menos naturalidad con los recursos que hemos visto, propios del género del folletín.

Y algún recurso más podría añadirse a esta lista. Son abundantes, por ejemplo, las comparaciones que tienen como segundo término un elemento propio del mundo gauchesco o rural, y que, no sólo tienen como función, colaborar a ambientar lo narrado, *adornar* el discurso *a juego* con los personajes y las situaciones, sino remedar el tipo mismo de creación literaria que a éstos se le atribuye como propio, no ya de su actividad payadoresca, sino de su lengua habitual, de acuerdo con el tipo que se está forjando desde la literatura letrada⁸, y además hacerlo con evidentes aspiraciones estéticas. Basten algunos ejemplos.

"Don Cosme era un viejo paisano, alegre como un gato chico y más conversador que un peluquero" (p. 9); "tres hijas más lindas que la flor de truco" (p. 46); "María, vestida toda de blanco, como una madrugada" (p. 52); "...me sentía más liviano que un mosquito y con los pies tan baqueanos como los de un pruebista. Los dos nos habíamos calentado y estábamos más colorados que un ají" (p. 55); "... con los músculos de goma y el cuerpo más duro que un carpincho" (p. 90); "El tordillo había partido a la carrera, arrastrándolo como una hoja de ombú" (p. 112); "me puse a esperar la vuelta de don Rafael como quien espera un día de carreras en que ha de hacer correr su caballo" (p. 124); "... me respondió Petrona, con voz más mansa que el aire de la noche" (p. 206), etc.

Es decir, si bien sería incierto afirmar que Gutiérrez en esta novela trata de emplear el lenguaje convencional que para los gauchos había consolidado el género ya en estas alturas de su evolución, afirmar tajantemente lo contrario tampoco puede resultarnos satisfactorio, al menos para el caso de *Santos Vega*. Esta novela, que incluye en su centro la narración oral de un gaucho, incluye marcas en su interior que, de un lado, bastan para caracterizar ese discurso como gauchesco ante sus lectores urbanos, pero que, al mismo tiempo, evidencian el trabajo de elaboración de la tradición de que es resultado el texto, al convivir con huellas evidentes de la compleja y escindida retórica letrada contemporánea.

⁸ Tan sólo una cita como muestra, que podemos calificar, casi, de fundacional: "He deseado todo esto, empeñándome en imitar ese estilo abundante en metáforas, que el gaucho usa sin conocer y sin valorar, y su empleo constante de comparaciones tan extrañas como frecuentes". Eso afirmaba José Hernández en la carta a d. José Zoilo Miguens que servía de prólogo, en 1872, a *El gaucho Martín Fierro*, ed. cit., p. 106. Esta afirmación tendría una amplia descendencia crítica, vinculada además a la imagen del payador como "cantor natural".

Y nótese asimismo, que del mismo modo que las marcas folletinescas, estos elementos que agauchan el lenguaje aparecen por igual en el discurso del narrador y en el de Vega. Su aparición, por tanto, no tiene como objetivo individualizar la voz del gaucha como otra respecto a la del narrador, sino que, por el contrario, éste participa de su saber y de la pertinencia en su utilización.

Se aprecia, así, al hablar del lenguaje de esta novela, el mismo tipo de lugar problemático que observábamos en diferentes lugares de este capítulo. Folletín que no deja de serlo pero marca las diferencias con otros, la reescritura de la tradición, y en ella, la construcción de un registro literario -literario de folletín en este caso- que da cuenta del lenguaje de esa tradición sin dejar de ser literario, es precisamente una de las marcas de esa diferencia. Esta versión folletinesca del idioma de los argentinos apunta a un goce del lector, a un trabajo sobre la forma, a una construcción del sabor popular y de la oralidad que pretende ser percibido como tal trabajo y como tal valorado, y es correlato de la versión definitiva de la tradición que se pretende ofrecer, su vehículo y, al mismo tiempo, parte de ella.

El otro lenguaje gauchesco

Muy diferentes es el caso de *Hormiga Negra*, aunque igualmente interesante por otros motivos. En este texto, como acabamos de ver en el caso de *Santos Vega*, se aprecia una cierta voluntad de marcar con elementos camperos el léxico de los protagonistas, con especial predilección por pintorescas y exóticas expresiones, metáforas o símiles ("se me ha puesto -dice Hormiga, por ejemplo- que las grandes [los premios de lotería] han de ser como los ciento pies. Después de salir uno, aparece el otro también y hay que matarlo", p. 208).

Del mismo modo, son frecuentes las penetraciones de este léxico gauchesco o rural en el lenguaje del narrador autoritario y urbano. Baste un solo ejemplo que nos muestra al narrador y a uno de sus personajes utilizando la misma expresión: "Tiene el corazón como un rancho", dice Zoilo de su hermano en la p. 107. "Las paisanas andaban alegremente de fogón en fogón, recibiendo cada piropo como un rancho", dirá el narrador en otro lugar (p. 197) describiendo de manera gráfica el ambiente de una fiesta.

Pero lo que ahora nos interesa es otro tipo de influencia mutua en el lenguaje de narrador y personajes que lleva a su límite un elemento apenas esbozado en el folletín anterior. Una vez que el narrador establece de diferentes maneras su distancia respecto a lo que se va a narrar, de la misma forma que observaba con complaciente jocosidad muchos de los desmanes del protagonista, reproduce con profusión su lenguaje,

especialmente crudo en relación con el de otros rudos cuchilleros, que quedan en mantillas ante algunas de las bravatas que tiene a bien soltar el pequeño Hormiga Negra. Baste un par como ejemplo: "lo que es una buena soba, ni Cristo se la apea del alma! La voy a poner muermosa a rebencazos" -dice refiriéndose a la anciana doña Ramona (p.20); o esta otra perla: "la monto en ancas [a Marta] y que la vieja reviente, si es que antes no se me ocurre sacarle los riñones para hacer un *champurriau*" (p. 15)

Es evidente que el propósito de tales expresiones es la comicidad. Son tan monstruosas estas palabras del otro antes de su paso edificante por las excelencias de la Penitenciaría, tan transgresoras, tan ajenas al narrador y al lector de estas aventuras, que hacen reír. La brutalidad verbal del otro, su mal decir, hace reír a la vez que lo individualiza, lo separa del sujeto que habla. La referencia al viejo Vizcacha y sus consejos en *La vuelta de Martín Fierro* es inevitable.

Significativa de esta vocación humorística que tiene el decir de los personajes es la forma en que se parodian los discursos amorosos que tanta importancia tenían en los idilios de Santos Vega, adaptados aquí a la peculiar índole del protagonista: "¡Dejá que llueva hasta el fin del mundo [...] -exclama arrobado- mientras tenga yo el sol de tus ojos para secarme! Por oírte decirme esas cosas, soy capaz de dejar pegarme una tunda todos los días" (p. 73). Como significativa es también la vocación que presentan hacia diferentes tipos de comicidad verbal. "Zoilo no ha comido nada -dice por ejemplo Hormiga al regresar de una entrevista con su padre- Lo que es por mi parte, no puedo decir otro tanto, porque me he comido una soba de azotes como no se ha dado otra" (p. 62). Son muy aficionados, por ejemplo, a realizar juegos de palabras con sus propios nombres: "¡Lindo muchacho! -exclama el padre, de nombre, al igual que el hijo, Guillermo Hoyo- sino ando listo, el pobre me hubiera despachado a mi mismo, es decir al *hoyo*" (p. 65). Ellos son los que realizan los chistes, los que ofrecen al otro distorsionados sus nombres para hacerle reír a través de la exhibición de una polisemia que no deja de resultar degradadora.

Ahora bien, si especialmente crudo es el lenguaje de los personajes de *Hormiga Negra*, especialmente crudas son también las penetraciones que ese lenguaje, que esas expresiones características cómicas y pintorescas, realizan en el discurso del narrador. Paralelamente a lo que observamos a propósito del modo en que es presentada la violencia en el relato, le observamos en ocasiones alguna expresión que sin duda alguna utilizaría en idéntico caso su patológico héroe: "La vieja ya no gritaba -dice por ejemplo al relatar los efectos que causa en doña Ramona la enorme tunda que está recibiendo- Parecía un lechón próximo a entregar el rosquete" (p. 70); "Se comentaron alegremente y entre copa y copa -dice en otro lugar-, los más espantables jabones que se había chupado la policía"

(p. 169). El tono chusco, jactancioso, con el que nombra estas realidades, es el mecanismo mediante el cual se crea esta aparente comunidad en la mirada de esta, por momentos, "*pulp movie*" *avant la letre*.

Por otra parte, las citas del saber tradicional, de su léxico, para reproducir una expresión que se considera gráfica, digna, en cuanto representativa del lirismo natural del pueblo, de ingresar en el discurso letrado, puede documentarse también en *Hormiga Negra*. Sin embargo, como en los casos anteriores, no deja de ser una forma dislocada, heterogénea, de hacerlo:

"Los paisanos olvidaron sus fogones y se agolparon a las puertas para ver bailar a sus puebleras, entre las que había alguna, *según la expresión de ellos*, como para retrucarle a la misma virgen y salir golpeándose la boca" (p. 201). El subrayado es mío.

Lo que los escritores del futuro elidirán en sus construcciones del habla popular, lo obsceno, lo malsonante, es aquí lo que se cita, lo que se intercala en el discurso del narrador. Éste muestra su competencia reproduciendo el discurso popular, pero el objetivo es hacer reír. No estamos tan lejos entonces de una al menos de las versiones que había adoptado la literatura gauchesca anterior a José Hernández⁹. En pocos casos, sin embargo, había llegado tan lejos la violencia verbal.

⁹ Una de las versiones del género gauchesco había sido humorística, había presentado al gaucho como objeto de comicidad para un lector urbano y letrado. Así había sucedido en el subgénero de la "Visita del gaucho a la ciudad" desde Hidalgo, y así sucede especialmente en el *Fausto*, de Estanislao del Campo. Pero en gran cantidad de estos poemas pueden aislarse pasajes en que el gaucho, su no saber, su hablar mal, funcionan en este sentido. Sobre los diálogos de visita del gaucho a la ciudad, vid. Ludmer, J., *El género...*, *op. cit.*, pp. 243-252,

9. El lugar de enunciación.

Un público masivo y urbano

Existe una instancia letrada marginal que produce el texto, y un público masivo, recientemente alfabetizado, que acaba, por tanto, de acceder a la letra, y que, ocupa, necesariamente un lugar marginal. Un público, además, urbano, es decir, un público que, si bien no coincide con los personajes que protagonizan el relato, y ello generará que determinadas expresiones de lejanía incluyan al autor implícito y a sus lectores, si bien no es de ninguna manera "gaucho", también es mantenido a distancia por el sujeto de la enunciación.

"En esta franca y pintoresca comparación", dice por ejemplo el narrador cuando todavía no ha cedido a Santos Vega el espacio de la escritura (p. 27), refiriéndose a una frase pronunciada por Carmona al término de su payada con Santos Vega:

"Me ha sucedido con usted lo mismo que a esos potros chúcaros, acostumbrados a basurear a cuanto jinete se les sienta encima, pero una vez que sienten la espuela de un domador como Dios manda, se entregan sin hacer la menor mosquiada" (*ib.*)

Se trata evidentemente de una comparación "franca". Carmona no puede menos que reconocer la evidente superioridad que sobre él tiene Santos Vega. Ahora bien ¿por qué es pintoresca, y para quién? La respuesta es bien evidente. De un lado, se trata de una comparación que incluye como segundo término la referencia a un trabajo campesino, lo que implica y escribe por tanto en el texto una perspectiva ajena, que sólo puede ser urbana; pero, por otro, la presencia de diversos elementos lingüísticos que individualizan nítidamente la voz ("chúcaros", "basurear", "mosquiada") tampoco puede ser ajena a esa percepción de tal comparación como pintoresca.

Interesante por su tipismo

Ahora bien, pintoresco, no exótico. Es decir, "interesante por su tipismo" (Diccionario de Uso del Español). La comparación de Carmona es franca e interesante por su tipismo, o, lo que es lo mismo, interesante por su franqueza y tipismo, o, mejor aún, interesante por lo que dice y por cómo lo dice, significativa de su carácter en tanto individuo, y en tanto "tipo". Es externo a la instancia que escribe y a la que lee, ya que pueden mirarlo y calificarlo en su materialidad textual, pero no del todo ajeno, importa por su tipismo, porque es representativo del modo argentino de ser.

Y si esto lo dice el texto explícitamente, si el narrador llama la atención de sus lectores sobre cómo debe ser leída de dos maneras diferentes y simultáneas la frase de Carmona, ¿no será esto predicable del conjunto de la novela *Santos Vega* y aún del folletín gauchesco en general?

Dos capítulos de *Una amistad hasta la muerte*, ("Un domador como hay pocos", y "El corazón enamorado"¹) nos presentan dos escenas diferentes de domas difíciles que precisamente concluyen cuando Santos Vega termina domando potros tan chúcaros que habían basureado con facilidad a todos los domadores que lo habían intentado con anterioridad, es decir, Santos Vega termina haciendo literalmente lo que, en el ejemplo, hacía de manera figurada, según Carmona. Y casualmente, entonces, cuando el narrador en tercera persona ha vuelto a hacerse con el control del texto encontramos expresiones parecidas: "era aquel verdaderamente un espectáculo interesantísimo", dice compartiendo significativamente la perspectiva con los patrones que miran (p. 109).

Lo que es pintoresco en sentido figurado, es pintoresco en sentido literal, y de lo que se trata, además, en este caso, es de una actividad cotidiana del trabajo de los hombres del campo, laboral y asalariada, embellecida y resemantizada por la mirada estética del narrador, en la que los intereses en cuanto a la fama y la reputación de los gauchos coinciden puntualmente con los intereses económicos de los patrones. El mejor gaucho, el más criollo, es el que hace mejor su trabajo, y todo ello cuatro décadas antes de que un viejo tropero llamado don Segundo enseñe a domar su primer potro al todavía anónimo reserito que le acompaña.

Pero la manera doble de leer la frase de Carmona es fácilmente detectable en otros momentos de la novela. En diversas ocasiones, por ejemplo, el narrador, sea Santos Vega o la otra voz que inicia el relato, llaman la atención de sus lectores sobre el "cuadro" que se ofrece a sus ojos, les pide que detengan su mirada sobre los perfiles de aquellas escenas espectaculares, pintorescas, interesantes por su tipismo. Y no siempre incluyen motivos tan poco cruentos como las domas. "La noche empezaba a cubrir el campo y aquel cuadro de desolación aparecía para él de una manera más fantástica", leemos por ejemplo al inicio de la descripción del aspecto que ofrece a la luz de la luna el campo de una de las batallas que libra Santos Vega con las partidas (p. 35). "El hombre que allí estaba quedaba sólo y abandonado, sin más compañía que la de los cinco cadáveres que lo rodeaban". "Me alejé al tranquito de aquel cuadro de horror", les cuenta Vega a su auditorio en la página 232. No hay diferencia en este aspecto entre ambos narradores. También la violencia es un espectáculo. Y también interesante por su tipismo, también

¹ Las domas aparecen narradas en las páginas 82 a 87 y 108 a 112.

escrita en la tradición nacional, susceptible de ser estetizada, muchos años antes de que los montoneros de Güemes acometan la guerra gaucha imaginada por Leopoldo Lugones.

Autor implícito urbano y lectores urbanos comparten una idéntica perspectiva ante el mundo narrado. A ambos les parecen pintorescas las mismas cosas. Ambos observan con temperamento estético los mismos cuadros. Porque la violencia es parte del cuadro, parte esencial. De hecho, podría pensarse que si estos cuadros son atractivos, si el autor implícito puede demorarse en su descripción sin descuidar el interés de sus lectores que exige el folletín, es precisamente porque son violentos como las peleas o porque son primitivos como las domas, porque son extraños a las condiciones de vida en la modernidad que dan su sentido al discurso y son la condición misma de posibilidad de la existencia de este público lector. Dicho de manera más sintética, porque son bárbaras y se leen desde la civilización.

"Cuando todos llegaron a la pulpería, encontraron a Carmona que se vendaba la puñalada del muslo, después de haber estancado la sangre con un trapo quemado, metido en la boca de la herida, a manera de tapón". El narrador ofrece a sus lectores escenas fuertes, a la vez que los ilustra sobre los usos y costumbres de ese mundo otro y anterior, interesantes por su tipismo y su rudeza, y a la vez también que establece distancias con respecto a esa rudeza y ese primitivismo abandonados en el acceso mismo a la letra. "Santos Vega apenas lo vió -concluye- se llegó adonde se hallaba el paisano para ayudarle en aquella operación bárbara" (p. 36).

Las huellas de la perspectiva urbana

Reverso de lo que venimos comentando es un fenómeno especialmente habitual en *Hormiga Negra*. Ya hemos comentado como, también en este caso, los avatares de este personaje son susceptibles de convertirse en espectáculo impactante para los lectores de la ciudad. Pues bien, en muchos casos, el narrador se refiere a realidades urbanas para facilitar la inteligibilidad de sus lectores, o para hacerles un guiño de actualidad para iniciados.

Por ejemplo, las descripciones aparecen punteadas por expresiones que asimilan el mundo rural con el contexto urbano de lectura. A veces, un elemento de la modernidad urbana sirve de segundo término de una gráfica comparación: "El contacto de aquella mano fue para la vieja como el de una pila eléctrica" (p. 82). Es sin duda lo inmediato para sus lectores, más inteligible sin duda que muchos términos campesinos, y de ahí su poder de evocación, si rudimentario no por ello menos efectivo.

En alguna ocasión ("...al día siguiente había un baile en los alrededores, al cual estaba invitada, como se dice hoy tontamente, el *high life* de aquellos pagos", p. 169), el propósito de ironizar sobre las últimas modas léxicas de la ciudad es evidente. Y no deja de ser ello interesante por dos motivos al menos: lo natural del campo se opone a lo artificial de la ciudad, el casticismo al anglicismo, con lo cual encontramos un atisbo de lo que serán las discusiones del próximo siglo sobre la lengua nacional. Por otro lado, además, esta cita, esta ironía léxica del narrador, está apuntando hacia la moda, es decir, hacia las huellas léxicas que dejan en su público moderno los medios de comunicación de masas, y lo está haciendo críticamente. Una frase tan solo, está escribiendo las condiciones de recepción y producción del texto, y también su consecuencia: la erección ficcional de anterioridades míticas.

Este espacio urbano moderno a que se alude deja leer además en algún caso la composición del público a que estos textos se dirigen: "Luego me andan buscando como el queso para los *tagliarini*", argumenta con convicción un personaje (p. 20). Y esto es importante porque está aludiendo con total naturalidad a la existencia de una numerosa comunidad italiana y al impacto cultural que esto trae consigo, sin especular sobre ella, sin utilizarla como motivo cómico, sin posicionarse explícitamente; entran de manera obvia en el "vosotros" hacia el que el narrador dirige su relato, y esto no deja de ser excepcional en la literatura de su época.

Pensemos si no en el inglés que cede flemáticamente su caballo a Hormiga cuando este le amenaza, pero que se queda para contemplar la batalla, como un espectador criollo más, y que no deja de reconocer el valor y la nobleza de Hormiga cuando le devuelve el caballo tras haber dado buena cuenta de los milicos que le perseguían: "Ahora sí comprendo lo que no comprendía antes -le dirá el inglés confesando su progresivo aprendizaje pampero- [...]. No extraño entonces que esos milicos no lo hayan atacado y emprendido la retirada al primer trabuazo. Me alegro mucho de conocerlo, sinior Hormiga" (p. 195). Es decir, el inglés parece formar parte de esa comunidad viril en la bravura de que antes se habló². El imaginario gauchesco, entonces, está escribiendo ya en estos folletines anteriores a su ascensión a los cielos, su poder potencial de nacionalización³. En 1881 esto solo podía hacerse en un texto bastardo, marginal, mientras los escritores del ámbito *culto* se encargaban en caracterizar con rasgos

² No es casual, por cierto, que un autor como Enrique Williams Alzaga, al que invocaremos en diferentes momentos de este trabajo, como un incansable certificador de realismos, oponga precisamente sus serias objeciones al de Gutiérrez: "No son [...] verdaderos gauchos sus creaciones; son más bien orilleros", sentencia, Williams Alzaga, Enrique, *La pampa en la novela argentina*, Buenos Aires, Estrada, 1955, p. 145.

³ Así lo observa Jorge B. Rivera: "Puede afirmarse también que Gutiérrez *nacionaliza* la literatura en la medida en que su producción supera la falta total de identificación entre escritores y pueblo que caracteriza al 80", *op. cit.*, p. 28.

patológicos estos cuerpos extraños recién detectados. *En la sangre*, de Eugenio Cambaceres, es de 1887.

Y muy relacionado con esto están también determinadas referencias a la actualidad que el narrador realiza al hilo de algún detalle, en ocasiones secundario o episódico de su relato. La aparición de un comisario que recorre la pampa en busca de vagos y malentretenidos le da ocasión de una amplia digresión, la más amplia de este género en la novela, en la que glosa el término "vago" para la justicia, y las arbitrariedades a que da lugar: "Esta es la llaga donde hay que poner el dedo. Mientras no se cure y se le deje convertirse en cáncer, de nada valdrán los sargentos Miranda por más bravos y expertos que ellos sean".

Este "sargento Miranda", que no es personaje de la novela, y cuya mención no requiere de mayores precisiones, alude sin duda a un código común compartido por escritor y lectores en el momento de la aparición del texto en forma de entrega diaria, requiere para su correcta comprensión de la lectura de los textos vecinos del periódico. "*Las palizas atracadas a los que anden mañeriando y con istorias, en cumplimiento de órdenes recibidas*" a que se alude poco antes (las cursivas son de Gutiérrez) parecen ser una cita irónica, pero su procedencia no se desvela. Sin duda, resultaba innecesario darles el dato a los lectores de 1881, que captarían inmediatamente el guiño malicioso de actualidad. Con más claridad todavía se observa en el siguiente ejemplo: "La vieja se fué llevando aquel cúmulo de malas noticias, aquella 'hecatombe de cadáveres y lutos', como diría el gobernador Gallino" (p. 135).

La autoridad del nuevo letrado

Ahora bien, que se comparta perspectiva no debe hacernos olvidar la manera en que el autor funda una autoridad respecto a ese público, y más aún, en este caso, las estrategias textuales por las que trata de trascender los límites y los roles que el género del folletín incluía, de escribir la propia pertenencia al cenáculo de los *gentlemen*, aunque sea en lugar marginal, sin dejar de escribir para el público masivo.

"Con datos que hemos recogido de los mismos pagos que más frecuentó, vamos a tratar de bosquejar de la manera más completa posible, aquella vida llena de peripecias", leemos en la página 8 de *Santos Vega*, en el pórtico mismo del relato. La instancia narradora se presenta a sí misma como portadora de un saber producto de un trabajo. El "bosquejar de la manera más completa posible" esto es, el escribir la novela y escribirla bien, de forma fiel a esas investigaciones, el dar la forma correcta y definitiva al relato tradicional, exige también un determinado trabajo de especialista. De esa asimetría con

respecto a sus potenciales lectores nace el discurso, así puede insertarse con pleno derecho en el mercado capitalista. Eduardo Gutiérrez ofrece algo a cambio de sus tres meses de pan: un trabajo de investigación y un relato verdadero.

"La justicia de aquellos tiempos era algo formidable: nadie se había atrevido a resistírsele, y bastaban dos gauchos para prender al gaucho más soberbio" (p. 20). El narrador exhibe su supuesto saber histórico, conoce la vida de aquellos tiempos remotos tan parecidos, al menos en su discurso, al presente. "Ningún gaucho se dejaba ganar a dos tirones una reputación de mejor cantor del partido, porque para ganarla había tenido que luchar de lo lindo durante días y noches enteras" (p. 27). "Los paisanos llaman su hijo al hombre que han castigado con el rebenque" (p. 49). Conoce los usos y las costumbres de los gauchos, y puede aclarar determinados aspectos a sus lectores no iniciados, conoce su lenguaje específico y puede insertarlo con naturalidad en su discurso, aclarándolo si es necesario. "De allí viene el origen de los gauchos peleadores de partidas que aparecen de cuando en cuando y que cruzan la campaña en todas direcciones" (p. 28).

El narrador conoce los antecedentes de determinados elementos del presente, textuales y ficcionales también. Es evidente que está pensando en Juan Moreira y compañía, pero no deja de ser interesante. La propia ficción interpretativa del presente, la propia versión de la nacionalidad encuentra su explicación y su origen en determinada lectura de la historia. La escritura funda también una asimetría en el aquí de su discurso. Y ahora esa asimetría se funda en el conocimiento de la tradición, de las entrañas del país, de lo que, todo lo primitivo que se quiera, estaba antes, y debe pensarse y conocerse para entender el presente, y hallarle sentido a su devenir. La instancia literaria moderna necesita legitimarse justo en el momento en que la misma modernidad que la aislaba generaba en su interior como reacción ficciones antimodernas explicativas, compensadoras, o simplemente reaccionarias.

Filosofías gauchas

Y si el narrador conoce el pasado y el presente de la llanura, Santos Vega, en el relato de sus desdichas, incluye graves consideraciones de ámbito universal. "El que no ha pasado nunca un momento así, no puede saber toda la felicidad suprema que el hombre puede hallar sobre la tierra" (p. 64). Ha vivido mucho, y ello le ha enseñado mucho sobre el alma humana, sobre los sentimientos, sobre la vida. "La vida del amor es la vida del alma, de las pasiones que ennoblecen el espíritu y lo levantan más arriba del suelo en que vivimos" (p. 188). Tiene la consabida filosofía estoica de la vida, que tantos gauchos literarios han de tener y que acaba culpando al ciego destino de todas sus desventuras.

"Ha de haber quien ría, como también habrá quien llore. El mundo es así con frecuencia. Muchas veces vemos arriba a los que creíamos más abajo, y mordidos de los perros a los que debían estar más altos" (p. 120).

Pero además, hay que llamar la atención sobre este otro movimiento doble. Mientras el narrador conoce el mundo gaucho, el gaucho que incluye su discurso es capaz de profundas y desengañadas reflexiones sobre la vida, el amor y la sociedad. Los dos narradores intercambian sus saberes. También en esto puede compararse a determinadas obras de la literatura gauchesca, como el *Fausto*, de Estanislao del Campo. Ahora, si insertar el saber y el léxico gaucho en el discurso propio es garantía de depositario inteligente de la tradición, insertar sesudas y literarias consideraciones sobre la vida -más allá de lo estereotipadas que éstas estén- en el discurso del otro, no deja de ser una fuente de goce estético, una exploración en los estratos profundos del ser nacional, en la sabiduría supuestamente popular y una garantía de calidad literaria. El trabajo sobre el discurso en ambos sentidos lo sella.

Los poderes del narrador

Este narrador tiene un poder absoluto en el interior del texto. Dispone a su antojo la información, la congela mediante andanadas de preguntas retóricas que enuncian lo que va a narrar a continuación, o mediante recapitulaciones que ponen al día a lectores rezagados o nuevos. Para todo ello le autoriza la retórica del folletín, y no es necesario insistir sobre ello. Pero además, es autoritario en otro sentido. Califica a los personajes al presentarlos, valora de manera rotunda las acciones y los comportamientos. Los lectores deben confiar en la justicia de su criterio, en que si llama "cobarde" a alguien, como sucede en la página 48, ese alguien es un cobarde, o que si dice que una voz tiene "simpático eco" (p. 13), es simple y llanamente porque lo tiene. El narrador de este folletín, como el historiador que finge ser, como el periodista que es también, como en *Juan Moreira*, no sólo es intérprete y depositario de la tradición, sino intérprete e intermediario de la realidad sin más.

Una nueva perspectiva

Ahora bien, si esto en nada diferencia esta novela de otras del autor, el hecho de ceder la voz al protagonista gaucho, caracterizado previamente como ser excepcional, como hombre de espíritu elevado, le transfiere ese mismo carácter autoritario. Si por ejemplo nos dice que el sobrino de don Rafael es un "infame" (p. 91), los lectores deben

creerlo de la misma manera incondicional que los que escuchan en el fogón de la pulpería de don Cosme, y de eso, con no tener una diferencia sustancial con lo que sucede al principio de la novela, ya que la primera persona, como hemos visto, enmascara una tercera, se desprenden sin embargo conclusiones interesantes.

Explica, de un lado, que el narrador gaucho pueda distanciarse a su vez de los personajes de su relato, mirarlos desde arriba, escribir la relación vertical que se da entre este gaucho extraordinario y gauchos ordinarios como Comadreja, entrañables a la vez que grotescos, amigos fieles aunque en ocasiones sirvan para hacer reír. Explica que este gaucho pueda mirar su propia vida como sucesión de "cuadros", que sepa distinguir en ella lo que resulta interesante por su tipismo, o que pueda decir de un baile que es "una Salamanca" (p. 185), es decir, que hable desde más allá de sí mismo, que transparente la mirada del otro que está detrás y cuyo discurso genera su voz.

Pero también, con idéntica autoridad, de manera igualmente rotunda y, en principio irrefutable, puede caracterizar de la siguiente manera al sobrino de don Rafael:

"Era un mocito del pueblo, de bigotito retorcido y una varita que hacía jugar entre los dedos, como si en aquello cifrara todo su valor. Era una especie de mujercita con barbas y traje de hombre hasta el punto de causar extrañeza verlo sin abanico y sin sombrilla" (p. 70).

Un pueblero, un joven pueblero presuntuoso fuera de lugar en la llanura, un petimetre, un *pijo*, un habitante habitual del ámbito al que pertenecen autor y lectores. Es un personaje negativo, pero lo que interesa aquí, lo que llama la atención es que está descrito despectivamente y desde fuera. Es cierto que don Rafael y su sobrino son unos advenedizos que medran a costa de criollos de ley como el padre de Santos, es cierto que el propio Santos es un ser excepcional expulsado por ese advenedizo de la clase a la que en realidad pertenece. Es cierto que el autor implícito ha sembrado su texto de condicionantes, como las apelaciones al destino que acabamos de ver, que neutralizan el discurso y le hacen no decir al final lo que determinados pasajes están diciendo. Pero no es menos cierto que, en esa cita lo que hay es la perspectiva de un otro que mira con extrañeza al sujeto moderno y urbano, y perteneciente además a las clases dominantes, que devuelve el sentido del adjetivo pintoresco a los mismos que se lo aplican.

Es cierto también que el texto está creando un "nosotros" viril que se opone a un otro afeminado. Si lo leemos desde los *Croquis y siluetas militares* no es difícil establecer la hermandad masculina que existe entre aquellos soldados -entre los cuales está el propio Gutiérrez- y estos gauchos matreros. En el mismo sentido puede leerse el respeto mutuo que en todo momento se manifiestan los rivales en *Juan Moreira*.

Ahora bien, el propio carácter fragmentario de la novela, y muy especialmente de *Santos Vega*, cuyo final remite a una segunda parte, las propias incoherencias y contradicciones del relato debidas a las propias condiciones de escritura, es decir, de producción⁴, las propias deficiencias estructurales, atrevámonos a decir, impiden que todas las coartadas discursivas puedan cubrir en su totalidad el texto, que aunque los lectores sepan y asuman que en el fondo Santos Vega no es uno de ellos, que era un estanciero, un propietario, cuando alza el puñal sobre las partidas, cuando califica a los jueces de paz de "manga de bandidos" (p. 21), cuando celebra la desaparición de los justicias de un partido, cuando beja sin moderación ninguna a soldados, tan indignos como se quiera, en cada una de esas secuencias concretas, no dejan de percibirlo como un inferior que asesta un golpe mortal hacia arriba, que asume en primera persona la tarea de corregir a los intérpretes profesionales del código escrito.

Y cuando en calidad de narrador afirma sentenciosamente que "la justicia de la tierra no sirve más que para el rico, que la puede pagar y la misma justicia de Dios la venden los *flaires* como cosa de pulpería" (p. 115), es evidente que se está situando en un lugar otro respecto a esas jerarquías, que está aplicándoles desde fuera un código, el código del sentido común, de lo que todos saben, que las excluye. En cada una de esas secuencias, de esas grietas entre el entramado de las coartadas, emerge una voz otra al sistema letrado, a su ley y a su escritura de la ley, a la escritura en un cuerpo que es un traje. Los críticos bienpensantes que se encandalizaron y que anatematizaron al autor y al género lo sabían.

El silencio del público

El público, como ya hemos tenido ocasión de comprobar en diferentes momentos a lo largo de estas páginas, aparece inscrito, materializado, en la novela. La narración de su propia vida que hace Santos Vega en la pulpería de don Cosme, cuenta con un auditorio atento y entregado. "Los paisanos se acomodaron -señala entonces el narrador- de una manera más cómoda, para no perder una palabra del relato" (p. 39). Atienden en absoluto silencio, buscan la posición más adecuada de sus cuerpos que les permita borrarlos y permanecer suspensos tan sólo de las palabras del payador, que pasarán a ocupar el espacio concreto del folletín.

⁴ "El folletín fue [...] concebido como una *mercancía*, que su autor era un *re-productor* u *obrero* y su editor un *empresario* [...]. El autor-obrero debía de producir diaria o semanalmente (Gutiérrez lo hacía diariamente), en forma muy similar a la del periodista, con *deadline* y sin tiempo para retoques o correcciones", Dellepiane, *op. cit.*, p. 488.

Si, como hemos dicho, estas referencias al auditorio son representaciones del lector del folletín, si introducen en la novela las reacciones que se desprenden de las acciones narradas como una de las formas de provocarlas, en este caso, el texto distribuye los papeles y las jerarquías que instaura como acto de enunciación. Este respeto, este absoluto abandono del cuerpo propio a favor de la palabra del otro, del que está legitimado por su vivencia y su talento para ostentar el monopolio del discurso, para garantizar que todos los otros aseguren ese monopolio tachando su propia voz, se realiza en virtud de un pacto que es en el fondo estético, que es una translación del pacto que está proponiendo este escritor letrado moderno de los márgenes de la Institución.

Santos sabe más, ha vivido más y tiene las dotes para trabajar su relato hasta hacerlo atractivo. Si los otros callan y escuchan es porque esperan obtener un placer de lo que el otro diga, porque la narración del otro les conmueve, les entretiene, les hace olvidar sus trabajos cotidianos que, pueden, en el texto, aplazar, hasta que cese la diversión. Incluso les enseña, les hace partícipes en parte del saber que el otro legitimado para ello, ofrece.

Pero Santos Vega no sólo es el narrador de un relato, sino también su protagonista. Él mismo es quien se ofrece para que los otros se entretengan, se diviertan y se conmuevan. Su vida es lo suficientemente peculiar, excede lo suficiente las vivencias cotidianas de sus auditores, para que, unidas las dotes de narrador al interés del relato, escuchen durante días y días hasta el más mínimo detalle, narrados además con morosidad.

Mostración y construcción narcisista que hace de sí para los otros el narrador, pero al mismo tiempo vida interesante de un sujeto peculiar, distinto, extraño, para el disfrute de su público. Sus propios problemas personales, sus propias desgracias, son también percibidas como espectáculo por los otros personajes. Pensemos si no en Comadreja acompañando a Santos para no perderse la manera en que el payador hurta a Baldomero a la acción de la justicia para poder llevar a cabo su venganza por la muerte de Petrona. "Por toda la plata del mundo no pierdo yo la ocasión de verte trezado en una de a pie", dice en la página 225. El relato de la vida excepcional de un personaje muy especial como vía de goce estético y entretenimiento, el modo brillante y sugestivo en que es narrada por el poeta especialmente hábil, las dotes fabulosas de ese personaje como espectáculo, la lectura implícita de este texto se haya también en este sentido incluida en él.

Los aplausos del público

Pero el lector de esta novela no sólo está inscrito con esta actitud contemplativa, no sólo es el público reverente ante el artista inspirado, o el público asombrado y levemente distante de las proezas gimnásticas con el puñal y las exhibiciones de coraje. También está en ese público que asiste complacido, maravillado, a las hazañas del protagonista, que le sigue en masa, y busca "bichaderos para presenciar la jarana", cuando Santos Vega se marcha a dar una buena lección a los jueces de paz en su propia casa (p. 173), que participa de la "chacota" a que es sometido el fanfarrón Pancho (p. 161), que estalla en una risa loca colectiva al presenciar la "rebenqueadura jefe" que sufren los miembros de la partida de Limonada y las humillaciones a que es sometido éste (p. 178).

Se trata de un público, que no solo contempla, sino que jalea, que vitorea, un público más parecido al de los combates de boxeo, las peleas de gallos o al que comenzará a llenar más de medio siglo después las canchas de Boca Juniors o de River Plate. Y lo que jalea son los golpes, las vejaciones a que somete Santos a los agentes efectivos de la autoridad, a los administradores de la ley en el campo. Un gaucho, excepcional y todo lo que se quiera, es su equipo local. Las grietas en el entramado de las coartadas ideológicas que mostré, se producen entre ovaciones y vítores, "con un entusiasmo del diablo" (p. 180).

Si las reacciones del público, explícitamente presente en las hazañas más destacadas de los protagonistas del folletín les daban un eco adecuado en el interior del texto que repercutía en sus lectores efectivos, si esto era así con el llanto, estas secuencias que permanecen poderosas e irreductibles a todos los elementos que en el texto tienden a hacernos creer que el gaucho Santos Vega no es un gaucho como los demás, que la culpa es del destino, estas secuencias liberadoras y carnalescas aisladas y separadas de su reconducción por los límites de la entrega periódica, permitían también leer el texto desde ellas, desde esos vítores.

Los trabajadores, como los peones que presencian y jalean la rebeldía del héroe, pero muy especialmente los nuevos pequeños burgueses, como el pulpero Serafín, aliado del protagonista, que podían entender muy bien las desventuras de una "raza", como la llama el texto, con poder adquisitivo, incluso, como Santos Vega en su juventud, recientemente alfabetizados, preparados, como el payador, para otros destinos, pero sin capacidad de ingresar en la oligarquía pueblera, de ser reconocidos por ella, o de participar en la administración del poder, esos trabajadores, criollos o inmigrantes, se vestían de Juan Moreira y compañía en el carnaval, y convertían, es cierto, esas ropas en un poderoso símbolo de integración nacional y cohesión comunitaria, susceptibles de ser

neutralizadas en las "sociedades criollas" y puestas al servicio de un modo ordenado de ascenso social, pues no otra es la demanda.

Pero no se debe olvidar de ningún modo que ese disfraz incluía como elemento imprescindible un facón, y que, al menos en textos como este *Santos Vega* de Eduardo Gutiérrez, el filo de ese facón tenía un destinatario privilegiado⁵. Ernesto Quesada, cuando saluda alborozado la aparición de *Calandria*, de Martiniano Leguizamón, que escenifica la muerte del cuchillero y el nacimiento del "gaucho trabajador", se ha dado cuenta, como el propio autor teatral, de ambas cosas.

Coda: Eduardo Gutiérrez y el populismo del futuro

Es posible, entonces, que entre la emisión y la recepción de estos textos exista un desfase. O para hablar con más propiedad, pues la existencia de ese tipo de desfase es consustancial al hecho literario, y a la circulación de discursos en general, que exista en el sentido que estamos defendiendo en estas páginas. Pero, desde luego, que esto sea así no resulta en absoluto casual. Es el discurso de un intelectual periférico de una facción disidente de la oligarquía tamizado, canalizado, amplificado por las nuevas condiciones de circulación discursiva que hacen posible los medios de comunicación de masas, y que produce unos ciertos efectos inesperados o fuera de control. El controlarlos hasta donde sea posible, tiene un nombre: populismo. Y su historia pertenece ya al siglo XX.

No se debe, sin embargo, considerar los folletines de Eduardo Gutiérrez por completo al margen de ese fenómeno populista⁶. Y no debe hacerse así por varias razones. Primero, porque el mito gauchesco, con toda su carga de bravura y coraje, convertido en mito de orígenes, no dejará de estar presente en esos imaginarios futuros; y segundo, porque ese tipo de comunidad viril, tolerante y férrea a un tiempo, será, de hecho, un elemento central de esos discursos, como lo demuestra por ejemplo, la

⁵ Y es que, como señala Núria Girona a partir de una cita de Bajtin, el disfraz, como elemento contrapuesto a la "institución penitenciaria", libera al cuerpo de la dominación, Girona, N., *El lenguaje...*, op. cit., p. 10. El disfraz de Moreira, entonces, y ello no es poco, sustrae simbólicamente de su lugar subalterno a los cuerpos de los proletarios y tenderos que lo visten en ese espacio de la subversión que es el carnaval.

⁶ Josefina Ludmer a propósito de las relaciones de Juan Moreira con los patrones, muy similar a la que hemos observado en el caso de Hormiga Negra: "En 'la salvación del patrón' puede leerse nítida la alianza populista liberal como convergencia en un enunciado tradicional (que es también un mandato religioso) de dos miradas o dos políticas, la popular y la liberal de oposición", *El cuerpo del delito*, op. cit., p. 238. Y en otro momento, hablando de una crónica de Fray Mocho (escritor profesional, cronista periodístico, elaborando él también en el momento siguiente un imaginario criollo para consumo urbano) sobre el supuesto modelo del folletín: "La crónica de Fray Mocho se acompaña de material gráfico: del Moreira real y visible. Y hay una foto del cráneo de Moreira 'conservado por la señora Dominga D. de Perón, viuda del doctor Tomás Perón'. En 1903, un Moreira 'real y orgánico' de *Caras y caretas* nos lleva a ciertas presiones militares y a los antepasados de Perón", *ibidem*, p. 253.

excelente y clarificadora lectura que hace Beatriz Sarlo de *El hombre que está solo y espera*, de Scalabrini Ortiz⁷.

Y todavía incluso por otro motivo. Obsérvese que hemos dicho que el populismo ejercerá el control de la circulación de los discursos en los medios de comunicación de masas *hasta donde sea posible*. No es inevitable dar por supuesta una recepción absolutamente pasiva de estos discursos. La recepción siempre puede transformarlos, resemantizarlos o desplazarlos. Y es que, con toda la cautela que se quiera, ¿no es posible leer, por poner un ejemplo suficientemente llamativo, el peronismo revolucionario de izquierda que surge precisamente durante la clandestinidad de Perón y aún de su nombre, como un sugerente efecto de desfase entre el discurso populista y su recepción, o, más precisamente, entre el imaginario social que instaura con éxito un populismo y su evolución posterior? Ese tema sería ya objeto de otra monografía posible.

⁷ Sarlo, Beatriz, "La imaginación histórica", en *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, especialmente pp. 240-242. Scalabrini, en su ensayo, muestra una "cultura exclusivamente masculina, de hombres que observan a otros hombres en un espacio urbano que origina desencuentros o malentendidos perpetuos entre los sexos". Cree, sin embargo que "tan pasivo en su soledad de macho, se volvería activo si se tratara de rescatar a la nación de sus humillaciones". "De las tertulias de los bares -concluye Sarlo siguiendo el discurso de Scalabrini Ortiz- se pasa, casi sin solución de continuidad, al sótano de la FORJA". Y por cierto, que este motivo viene de lejos y llega lejos. Jorge Luis Borges, en 1968, lo detectaba en el *Fausto*, de Estanislao del Campo, y lo elebaba, una vez más, a elemento característico del argentino: "En un libro feliz, Estanislao del Campo lo usó [al gaucho] para dejarnos ver la más recatada y firme pasión de los argentinos, la amistad varonil", "Prólogo" a *El gaucho*, volumen de fotografías de René Burri, y texto de José Luis Lanuza (Buenos Aires, Muchnik editores, 1968), reproducido en *Prólogos...*, *op. cit.*, p. 95.

10. Conclusión: la ambigüedad del mito a su llegada a la ciudad

"Sus objetivos primarios -escribe Jorge B. Rivera en su ya citada monografía sobre Eduardo Gutiérrez- fueron, indudablemente, dos: brindar una *explicación* suficientemente convincente [...] de ciertos episodios delictivos [...] o históricos [...]; satisfacer, de paso, la afición popular a lo extraordinario de la experiencia humana. A estos objetivos conscientes del autor [...] se sumó la revelación tangencial, involuntaria para él e ininteligible para sus lectores [...] de los conflictos de una sociedad en proceso de cambio"¹. Revelación tangencial de un proceso de cambio, esa es para Rivera la clave del interés que ofrece la obra de Eduardo Gutiérrez. Rearme conflictual del imaginario gauchesco ya concebido como tal imaginario, muy pocos años después del cierre y la neutralización que sella Martín Fierro cuando vuelve de las tolderías. El espacio rural, la Pampa, es ya la mejor metáfora posible de la totalidad de la nación, y en calidad de tal aparece turbulenta y llena de conflictos en los folletines de Gutiérrez.

"Frente a la objetividad del cambio que se produce *aquí y ahora* sus propios sostenedores ideológicos responden a modo de parachoques, relativizando los parámetros de espacio y tiempo en que éste se produce. Sus obras aparecen, entonces, como gesto encubridor, que embellece las posibles fricciones. Los folletines truculentos de Gutiérrez están concebidos, por el contrario, sobre la base de anécdotas que reflejan en última instancia la inseguridad del mundo de fronteras ante el cambio", añade poco después el propio Rivera comparando estas obras con las de los compañeros prestigiosos de generación de su autor².

Los conflictos que subyacen a la Paz y Administración del 80, a su aparente prosperidad sin fisuras, son elididos por la literatura culta, son sepultados por su discurso. Sepultados: cubiertos, hundidos, puestos debajo. Y debajo, en la frontera inferior de la cultura letrada, en el espacio de su escisión moderna, en la fricción que surge en el seno de la propia cultura letrada, hay que ir a buscar su versión textual y literaria, en un discurso sin cierre posible, concebido para un nuevo público que condiciona con su demanda la escritura y que se escribe como personaje y como necesidad de mercado: el folletín gauchesco de Eduardo Gutiérrez. Como hemos tenido ocasión de comprobar, aparecen diseñados a la medida de sus aspiraciones. Curiosamente, el viejo mitrista y los nuevos sectores sociales emergentes vienen a encontrarse frente al poder establecido³.

¹ *Op. cit.*, p. 26.

² *Ibidem*, pp. 27-28.

³ Por ello, y ofreciendo una nueva e insólita ambigüedad de estos gauchos de ficción, Noé Jitrik puede escribir: "Como en el actual proyecto porteñista del autonomismo sectores antes enemigos coinciden en la

Estos, textos, además, y desde otro nivel de lectura vienen a evidenciar la imposibilidad de clausura de los discursos, diseminado por la polifonía que los genera y le da sentidos irreductibles y simultáneos, desestructurados por todos los puntos desde los que es posible leerlos, por el lugar de enunciación inestable, cambiante, paradójico, liminar, que otorga su particular consistencia a esta escritura. Y es que como dice Nicolás Rosa, "la forma gauchesca y su historia narrativa y argumentativa [...] son sistemas de producción nacional y textual que giran alrededor de una *ratio* nacional -un pensar la nación como pensamiento nacional- constituida por lógicas cruzadas, fronterizas y disparatadas, una lógica del compuesto amenazada siempre por la descomposición"⁴. Es imposible, entonces, hablar de estos textos sin caer en contradicciones.

Por momentos, estamos tentados de afirmar que todas sus aparentes subversiones están minadas desde dentro por elementos que garantizan la ortodoxia del conjunto. Esos eran los casos del mantenimiento de las jerarquías en las relaciones de Santos Vega, gaucho especial, con sus amigos y enemigos, y en la enumeración de las cualidades positivas de Hormiga Negra. Unas y otras, fundando una hermandad interclasista en el valor, parecen estar fundando el discurso militarista en la argentina. La nostalgia del viejo ejército anterior a la revolución de Tejedor, se confunde con el reducto de pureza que definirá Lugones en el futuro.

Otras veces, sin embargo, nos sentimos tentados a enfatizar los golpes que asesta Santos Vega a los jueces de paz, e incluso la erradicación, absoluta aunque momentánea, de su potestad, que se produce en el episodio de Limonada. O la carnavalización de la violencia, física y verbal, que se produce en *Hormiga Negra*, que por un momento nos presenta a la justicia de nuevo como más criminal que el protagonista, o, al menos, la legitimidad de la posibilidad del ascenso social que parece leerse en distintos momentos.

Pero es que son precisamente esas contradicciones, la apertura y la tensión que introducen en los textos, su efectiva convivencia al extenderse por el cuerpo social, su mayor peculiaridad y su característica más importante, respecto a otras versiones del mito gauchesco. Desde ellas -o más exactamente, contra ellas- habrá que leer los futuros intentos de sutura, los nuevos intentos letrados, más o menos fallidos, que pretenderán conjurar la polifonía de las ficciones⁵.

defensa de la supremacía porteña, su gaucho aparece objetivamente como justificando las finalidades de grupos representados por Mitre, grandes fautores de la extinción del gaucho", *op. cit.*, p. 26.

⁴ *Op. cit.*, p. 403.

⁵ Esas lecturas operarán un aislamiento precisamente de los rasgos más ortodoxos del texto, o susceptibles de serlo. Como señala Jorge B. Rivera a propósito del *moreirismo*, esto es, de la pregnancia social del mito del gaucho peleador del folletín y sus actitudes: "El *moreirismo* vital, no obstante operar como inversión de una tabla de valores socialmente convencionales y aceptables, prepara en un nivel estamental muy amplio los rudimentos de lo que será más tarde la aceptación afectiva e incondicional del *gaucho paradigmático*, de ese personaje justificatorio de un estilo de producción agropecuaria que alcanza

Los títulos de las novelas: una teoría del nombre

Santos Vega y Hormiga negra, como, por otra parte la mayoría de los folletines de Gutiérrez, *Juan Moreira, Juan Cuello...*, llevan por título el nombre de sus protagonistas. Su desarrollo es la ilustración literaria del nombre, el proceso de su carga de significado.

Especialmente significativo es el caso de *Hormiga Negra* que, tiene por título un apodo, y por ello, viene a metaforizar de manera excelente la operación retórica que realizan todas estas novelas. Su nombre no es un verdadero nombre. Es una metáfora que designa a un sujeto, que viene a completar desde fuera su identidad. El apodo es el nombre para el otro, desde el otro. Otorga un papel, aísla un rasgo y lo convierte en esencial, hasta el punto de pasar a designar al sujeto. Corrige su nominación y quiebra la cadena del linaje, o, cuanto menos, la suspende y la hace coexistir con otro nombre, y entonces, irremediamente, la modifica, puntúa el modo en que ese sujeto se inserta en la cultura y es atravesado por ella. Reescribe al sujeto, lo redefine. La literatura gauchesca entera, las novelas argentinas de tema gauchesco que escriben en su reverso la modernización argentina tienen entonces estructura de apodo.

Hormiga negra. "La rubia hormiga [...] era la reina de aquel hormiguero, que no hubiera podido destruirse ni con una pipa de *bisulfuro de carbono*" (p. 8). Nombre de insecto, de plaga, el apodo inscribe la mirada desde arriba del narrador. "De este enlace hormiguesco, habían salido varios vástagos que, con más o menos bizarría y crédito llevaban el pendon del hormiguero. Estos grupos se dividían en sus correspondientes categorías, según su género. Había hormigas coloradas, hormigas rubias, hormigas negras y hormiguitas" (p. 8). Mirada de entomólogo utopía del naturalismo, que describe y clasifica, precisamente en el mismo relato que ejemplifica los efectos saludables que tiene para la sociedad la Penitenciaría.

"De una manera global -apuntaría aquí Michel Foucault- puede decirse que las disciplinas son unas técnicas para garantizar la ordenación de las mutiplicidades humanas" "Estas ciencias con las que nuestra 'humanidad' se encanta desde hace más de un siglo -añade poco después a propósito de la psicología, la psiquiatría, la pedagogía, la criminología y "tantos otros extraños conocimientos"- tienen su matriz técnica en la minucia reparona y aviesa de las disciplinas y de sus investigaciones. [...] Otro poder,

su *akmé* en la obra de Güiraldes", *op. cit.*, pp. 45-46. En esta cita, Rivera condensa el recorrido que vamos a seguir en esta Tesis Doctoral: el desplazamiento operado por los textos literarios en el sentido de un paradigma, y el intento de cierre. El hecho de que los dos sentidos puedan leerse a partir de Gutiérrez, nos confirma que es un buen punto de partida.

otro saber"⁶. Clasificación y aislamiento en celdas. "Durante tres días permaneció en su celda sin que le abrieran la puerta para nada" (p. 224). El discurso de la ciencia y el penitenciario dejándose leer el uno como el reverso del otro, y en el cruce entre los dos discursos, los textos casi contemporáneos de la incipiente y vanguardista criminología argentina⁷. No será casual entonces que su principal logro sea un sistema infalible de identificación, la dactilografía, inventada por el investigador de la policía argentina Juan Vucetich en 1891, que acabaría imponiéndose en todo el mundo.

Nombrar, poner apodos, identificar, situar en un grupo, clasificar, en el espacio del discurso en sus taxonomías, y en el espacio de la prisión en sus celdas, son también funciones de un discurso literario moderno, sus ficciones son su receptáculo naturalizador en el cuerpo social, su expresión privilegiada. "Siendo Hoyo el apellido del padre, algunos paisanos, en vez de hormiguero, llamaban al puesto de Hormiga Negra, 'el hoyo de las hormigas'" (p. 8). Hoyo de las hormigas, y hormiguero son sinónimos. El nombre del sujeto no permanece entonces inmune al apodo, ni a la clasificación. El nombre es la clasificación. La identidad surge de la situación en un lugar u otro de la taxonomía. El ente ficcional que se llama "Hormiga Negra" es ese lugar. El sujeto es su apodo, ficción que nombra. El gesto de apodar es literario en sí mismo.

"En menos de un cuarto de hora, Hormiga dió fin y remate con aquel enorme trozo de asado, como si se hubiera tratado de una simple hoja de rosa comida por una hormiga" (p. 30). "Pudo penetrar al rancho sin que nadie lo viera, como una hormiga que asalta un parral" (p. 45). Es decir, y en una palabra "como una verdadera hormiga" (p. 12). Sus acciones pueden leerse entonces desde otra cadena de significantes que generan su propia cadena. Los actos de Hormiga Negra, pueden leerse como los de una hormiga. Sus gestos están escritos por el apodo. Su cuerpo mismo entonces, se construye desde el apodo, que le otorga unidad y sentido.

"Metiendo la boca en uno de los agujeros de la puerta, gritó con una voz que nada tenía de hormiga por lo formidable de su acento" (p. 16). Su voz, sin embargo, parece escapar a la significación de su apodo. Precisamente su voz. Nada tiene de extraño que rompa por primera vez aquí la total asimilación con la vida de una efectiva hormiga, pues, como hemos visto, otras voces del relato se sitúan por debajo de la suya. El narrador puede dejarlas fuera mirando hacia abajo desde su protagonista, fundar un principio de comunidad con él, problematizar entonces su condición de hormiga, esto es, permitirle

⁶ Foucault, Michel, *Vigilar...*, *op. cit.*, pp. 221 y 228, respectivamente.

⁷ Principalmente los textos que aparecían en los llamados *Archivos de Criminología, Psiquiatría y Ciencias afines*, publicación cuya distribución excedió los foros especializados. Para este tema, ver el documentado artículo de Jorge Salessi, "Identificaciones científicas y resistencias políticas", en Josefina Ludmer (ed.), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 1994, pp. 80-90.

transcender por momentos el lugar que le otorga la relación del entomólogo con su objeto de estudio.

Pero no siempre es necesario este gesto, porque el apodo mismo es polisémico. La novela entera es la historia de un desplazamiento del sentido en el interior de esa polisemia, de un cambio de acepción. "¡Yo soy de casta de hormigas, que hasta partidas por la mitad muerden y se escapan!", proclama el protagonista (p. 103). "Las hormigas negras son como yo, velay, que dondequiera que muerden no largan a dos tirones", reitera algunas páginas más tarde (p. 114). Doble ambigüedad. El sujeto hace suyo el apodo, y entonces no significa exactamente lo mismo. Neutraliza la mirada desde arriba, aunque la presuponga. La ficción gauchesca escribe en el apodo el coraje, el valor a toda prueba, con el que el narrador tiende los lazos de una comunidad viril y castrense. Ambigüedad: polisemia, entre emisor y receptor, entre escritor y público, entre el que nombra y el que es nombrado. Y al mismo tiempo, y como consecuencia, ambigüedad que socava la taxonomía, que le impide a sus categorías ser siempre iguales a sí mismas.

Y como desenlace del drama policial y gauchesco, el punto de destino del desplazamiento significativo: "Guillermo Hoyo ha dejado de ser Hormiga Negra para ser el *hombre hormiga*, como lo llaman hoy, a causa de sus desvelos por trabajar de todos los modos" (p. 229). Lo que gana al acceder a la condición de hombre, lo pierde al pasar a la letra minúscula, del nombre propio al nombre común. Lo que le individualizaba era su condición excepcional, su ambigua condición criminal. Cuando la Penitenciaría lo convierte en sujeto útil, lo despoja de su aureola de "caso", y lo reintegra al conjunto indiferenciado de los hombres comunes, aunque sin perder su condición de hormiga, convenientemente resemantizada.

El objeto del discurso fue la anomalía, la misma que la Penitenciaría elimina, con el adjetivo y las mayúsculas. La mirada desde arriba sigue escrita en el reverso de su nombre, común, con artículo, que sella su integración en la sociedad, su lugar subalterno, y su carácter útil. No tiene sentido seguir diciendo, seguir produciendo saber sobre este sujeto, y el discurso cesa, la novela concluye solo cinco líneas después de constatar el cambio de nombre, de asegurarse de que ha cesado el caos. Lo que interesa es lo otro del orden, y esa formulación misma, hacer pensable el caos, mostrarlo como espectáculo, resulta ya ambigua y subvertible, por tanto. Al menos parcialmente. Es posible moverse por el espacio interior de su polisemia. La descripción cuidadosa del orden será también fruto del caos y representará el siguiente capítulo de esta historia.

El apodo nombra, clasifica, neutraliza e integra. Pero la ambigüedad, la polisemia constitutiva del lenguaje, atraviesa y desestabiliza el apodo. La literatura sobre el gauch

tiene estructura de apodo, y de ahí que su historia sea la historia de una palabra y de su polisemia, el intento de conjurarla, palabra esta misma, "conjurar", polisémica

Hormiga Negra no es el mismo en su voz que en la del narrador que lo nombra y da sentido a ese nombre. Ni siquiera es siempre el mismo en la voz del narrador, ni su contraste con diferentes otros deja de redefinirlo. Extirpación de la violencia, o reconducción en el ejército; culto al coraje, o exaltación del hombre hormiga; héroe o criminal. Es el objeto de una taxonomía fallida, y puede leerse como el último texto de una cadena que convierte al gaucho, su cuerpo y su nombre en el objeto de una guerra de definiciones, el espacio de su significado y su polisemia en un campo de batalla, pero también como texto primero de una cadena que desplazará el conflicto a su imagen y a su nombre en la historia patria.

Los folletines gauchescos de Eduardo Gutiérrez, textos de tema rural en forma de folletín francés; textos letrados para un nuevo público, y aborto para el público letrado tradicional, se sitúan en el espacio del límite, y son por ello escenario de un flujo de discursos diferentes, de diferentes sentidos de los apodos, y pueden ser leídos desde su pasado textual y desde su futuro. Nombran y dejan leer el gesto de hacerlo. Escriben la ambigüedad. Se disparan en diferentes direcciones de lectura, y cada una de ellas, posible como es, no deja de ser, a la vez, un malentendido.

Si la literatura sobre el gaucho es un apodo, si el relato mítico de una nacionalidad es un apodo, esta novela cuyo título mismo es un apodo, y su desarrollo la historia de ese apodo, del gesto de decirlo y también del gesto de hacerlo propio, parece un espacio óptimo para pensar ese malentendido, el flujo semántico que inaugura su formulación, las polémicas, las asociaciones inesperadas en el espacio discursivo de la literatura y en los otros discursos que atraviesan al sujeto de la cultura: Don Segundo Sombra y Juan Moreira caminando eternamente por pampas diferentes y sin cruzarse jamás.

O lo que es otra forma de decirlo: estas novelas por entregas, sumas explícitas de fragmentos, son un lugar privilegiado para observar la condición proteica de los discursos culturales, de los signos híbridos e impuros que en un momento dado nombran -identifican, apodan, construyen- comunidades y proyectos, y su desplazamiento incesante.

Capítulo 3

Sin rumbo, de Eugenio Cambaceres.
La crisis de la civilización y la barbarie

"...la alpargata, las bombachas, la boina, el chiripá, el pantalón, la bota de potro al lado de la zaraza harapienta de las hembras, se veían confundidos en un conjunto mugriento".

Sin rumbo, p. 3.

"Abandonado Andrés a su negro pesimismo, minada el alma por la zapa de los grandes demoledores humanos, abismado el espíritu en el glacial y terrible 'nada' de las doctrinas nuevas..."

Sin rumbo, p. 20.

"...antipático al vulgo por instinto, enemigo nato de las muchedumbres, Andrés penosamente iba cruzando por lo más espeso del montón".

Sin rumbo, p. 86.

"...con la gracia ligera y la natural viveza de movimientos de una gama, cariñosa, ardiente, linda, pura, su posesión, algo como el sabor acre y fresco de la savia, habría podido hacer la delicia de su dueño..."

Sin rumbo, p. 33.

1. Eugenio Cambaceres y el naturalismo rural.

Cuando se habla de Eugenio Cambaceres (1843-1888), dos son las categorías de la historia de la literatura argentina que son convocadas de inmediato. De un lado aparece como el ejemplo más acabado de escritor naturalista argentino, y entre los más destacados de todo el continente. De otro, se le considera como un producto representativo de la generación del 80, aunque peculiar en algunos aspectos, algo inevitable si se tiene en cuenta que aparece como el único novelista nato en esta época de *causeries* literarias¹.

Eugenio Cambaceres, escritor naturalista

El concepto de "naturalismo" y sus diferencias con el llamado "realismo", es un capítulo ciertamente confuso en las historias de la literatura², y la bibliografía sobre

¹ "El primer novelista digno de tal nombre es Eugenio Cambaceres", afirma Noé Jitrik en su monografía sobre la época: *El mundo del ochenta*, Buenos Aires, C.E.A.L., 1982, p. 82.

² Y es que la transposición sin más de este concepto a la literatura argentina resulta ciertamente problemática, como observa, a propósito de la literatura española, Joan Oleza en su trabajo clásico *La novela del siglo XIX. Del parto a la crisis de una ideología*, Barcelona, Laia, 1984.

En su primer capítulo "Realismo y naturalismo: la novela como manifestación de la ideología burguesa" (pp. 5-18), realiza una pequeña historia de los términos referidos a su sociedad de origen, la francesa, en la que "hacia 1830 puede empezar a hablarse ya [...] de un modelo cultural realista" (p. 5). Durante la monarquía de Luis Felipe "el desengaño se convierte en una fuente de realismo. Pero el realismo es a la vez la respuesta a la demanda de información de la nueva clase en el poder, anhelante de conocer la realidad sobre la que se instala para mejor instrumentalizarla" (p. 6). El resultado es una novela edificada sobre las leyes de la causalidad, que proporciona saber sobre el mundo y una hipótesis de interpretación: "La novela realista está determinada por la ley de la causalidad, ya sea infiriendo de circunstancias físicas y fisiológicas procesos psíquicos y sociales, ya sea mediante un puro encadenamiento psicológico" (p. 8). Con la aparición del movimiento obrero y "la pérdida de función social del escritor moderno", esto es, su desplazamiento en aras de la división capitalista del trabajo y, por tanto, el inicio del trabajo de su fundación como disciplina independiente, se iba a producir un realineamiento de la novela. Siempre, según Joan Oleza, "a partir de 1848, la burguesía no puede permitirse ya el lujo de una autocrítica a fondo que ponga en la picota los valores sobre los que se edifica la sociedad del capitalismo liberal; la denuncia de sus injusticias, sus egoísmos y contradicciones internas, va a recaer en la conciencia de un enemigo cada vez más peligroso y organizado: el proletariado" (p. 10), razón por la cual se produce la "ruptura de la identificación entre novela realista (en sentido amplio) y novela burguesa" (p. 12). Ahí, en cuanto crítica al sistema que por momentos coincide con la perspectiva emergente del discurso proletario, y en cuanto construcción de un discurso legitimador de la literatura en las sociedades modernizadas, cabría situar el naturalismo de Zola. "El naturalismo -concluye Oleza- es el primer gran movimiento moderno que no parte de presupuestos individualistas, que sitúa al individuo no como el agonista de la realidad colectiva, sino como un mero miembro de un espacio global, y que incluso lo supone determinado por ese medio. El naturalismo expresa así la crisis del individualismo burgués, al que da como alternativa una filosofía determinista del medio no menos burguesa -es perfectamente distinguible el abismo que separa a esta filosofía, por social que sea, del materialismo dialéctico-, aunque sí más discrepante. [...] De ahí que se rompa la equilibrada proporción narrativa individuo (psicología)-marco (sociología), tan característica del realismo, en beneficio del segundo factor; de ahí que desaparezca el narrador demiurgo, verdadero interpretante de la vida humana en su totalidad, y sea destituido por el narrador oculto e impersonal de signo cientifista" (p. 17).

Evidentemente, trasladar sin más este esquema al caso argentino no puede hacerse sin dejar por el camino cosas esenciales. Por ejemplo, que apenas se está iniciando con la generación del ochenta la definitiva modernización de la Argentina y con ella el cambio de lugar en el estatuto del escritor, del

Eugenio Cambaceres viene a ser una prueba excelente de ello. Fernando Alegría, por poner un ejemplo, en su importante historia de la novela latinoamericana, insiste en la filiación naturalista de Cambaceres, polemizando abiertamente con aquellos que consideran *Sin rumbo* como un antecedente directo del criollismo. De "naturalismo en marco criollo", la define³, y no como "novela gaucha", fundando precisamente su alteridad absoluta con respecto a esa imprecisa categoría en esta condición supuesta de ortodoxia naturalista. En parecidos términos, quizá incluso con algo más de rotundidad, se manifiesta Benito Varela Jacome en su panorama de la novela latinoamericana. Califica *Sin Rumbo*, considerada como "reproducción objetivizada y experimental de la naturaleza y del comportamiento humano", "la primera novela hispanoamericana abiertamente naturalista", y concluye que "el proceso agencial de Andrés [...] está condicionado por un determinismo psicológico y físico"⁴. En fechas aún más recientes, la *Historia de la literatura latinoamericana* de Fernández, Millares y Becerra, por ejemplo, considera a Cambaceres "el mejor representante del naturalismo en Argentina -y tal vez en Hispanoamérica-". De *Sin rumbo*, aunque, en este caso, no se deja de advertir que el protagonista es "un personaje neurótico de los que entonces frecuentaron la literatura", se señalan como las causas de su desenlace "una causalidad instintiva que lo sume en la degradación y determina su suicidio"⁵.

No deja de ser significativo, sin embargo, que las primeras reticencias, aunque leves, sobre la ortodoxia naturalista de Cambaceres las encontremos si abandonamos el ámbito de las historias generales de la literatura, y atendemos a una monografía específica como la de Guillermo Ara, precisamente sobre el naturalismo latinoamericano. Este autor

mismo modo que apenas se está esbozando la crisis del sistema. Cambaceres, lo vamos a ver, será un autor de vanguardia en ambos sentidos, pero, en ningún caso su naturalismo va a acercarse a una perspectiva proletaria, sino más bien a la inversa. Como tendremos ocasión de comprobar, este *enfant terrible* de su generación, como mucho, asume alguna de las características más llamativas y provocadoras de la literatura de Zola (el propio Oleza alude al hecho de que para muchos críticos contemporáneos al fenómeno, "el mero hecho de la atención a los aspectos feos y repulsivos de la realidad o del detallismo minucioso, servían para calificar a un novelista de naturalista", *op. cit.*, p. 24), pero, como vamos a tener ocasión de comprobar en el análisis, es muy complicado afirmar de Cambaceres que reduzca el papel del individuo en sus argumentos -más bien *Sin rumbo* es la construcción de una subjetividad-, o que se adelgace su narrador. Más bien parece cumplir al pie de la letra lo que Oleza predicaba a propósito del narrador realista. Y ello, sin mencionar por ahora, la vocación esteticista del personaje, que le hace ser pronaturalista y postnaturalista -modernista- a un tiempo. Sin duda, que el naturalismo de Cambaceres tiene mucho de construcción retrospectiva de la crítica del siglo XX, en su afán de completar los capítulos de la historia de la literatura argentina sin abandonar la estructura de las historias de la literatura francesa, por poner un ejemplo; de las literaturas centrales, que se decía antes.

³ Alegría, Fernando, *Breve historia de la novela hispano-americana*, México, Ediciones de Andrea, 1966, p. 92.

⁴ Varela Jacome, Benito, "Evolución de la novela hispanoamericana del XIX", en Madrigal, Luis Iñigo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Cátedra 1981, vol. II, pp. 126-127.

⁵ Fernández, Teodosio, Millares, Selena, y Becerra, Eduardo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Universitas, 1995, pp. 120-121.

se esfuerza en precisar qué cabría entender bajo este rótulo en Latinoamérica, es decir, se esfuerza por no aplicar de manera automática el concepto europeo -francés- a unos autores que escribían en condiciones muy diversas, entre las cuales no es la menos significativa el hecho de funcionar en sus países como importadores de un producto cultural central, precisamente el naturalismo, con todo lo que ello -el contacto privilegiado y afectadamente normal con las novedades francesas- traía consigo⁶.

Ara, así, observa los efectos saludables que tuvo el naturalismo para la literatura latinoamericana. Supuso, entre otras cosas un "medio de entrar con todas las armas en la realidad política, social y psicológica de su tiempo"⁷, "la virtud de facilitar al escritor una expresión franca", y "la utilización de una lengua directa, coloquial, vulgar de a ratos, grosera con frecuencia y, sin embargo, capaz de cierta poesía áspera y cotidiana"⁸, que permitió romper de manera más o menos generalizada el modelo de lengua literaria vinculado a la península.

Sin embargo, al tratar de precisar las características de este naturalismo, no duda en incluir entre ellas el hecho de que, en general "reconoce [...] la existencia de sentimientos elevados y salva la fe en Dios y en la belleza"⁹, un poco al estilo español, y más allá de las profesiones de fe positivista que con entusiasmo proclamaron algunos de estos autores. Al mismo tiempo, señala que, "en lo formal, puede decirse que el naturalismo se confunde a veces con el modernismo", siguiendo a Alfredo Roggiano a la hora de establecer en este hecho una de las señales de identidad del naturalismo latinoamericano¹⁰.

Así cabe entenderse entonces que considere que "Cambaceres se acerca con instinto muy seguro al modo experimental, aunque su determinismo sea a ratos más semejante a la 'adversidad' romántica que a la fatalidad con que obran las fuerzas mecánicas y la herencia biológica"¹¹. Y es que este motivo no resultaría en el ámbito latinoamericano suficiente para rechazar la condición de naturalista de un autor.

⁶ Para este tema, hay que remitir una vez más a "El viaje a Europa", de David Viñas, en *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones siglo XX, 1971, pp. 142-211.

⁷ Ara, Guillermo, *La novela naturalista hispanoamericana*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1965, p. 11.

⁸ *Ib.*, p. 15.

⁹ *Ib.* p. 9.

¹⁰ *Ib.*, p. 10.

¹¹ *Ib.* p. 23. Por cierto que no deja de ser curioso el hecho de que Ara hable aquí de "instinto" a la hora de caracterizar la vocación naturalista de Cambaceres. Podría afirmarse que el discurso crítico es aquí naturalista en el sentido con que se lo aplica a *Sin rumbo*, que el personaje del escritor ha sido construido en este caso con criterios biológicos. Sería una cuestión de *instinto* el escribir así, de determinación biológica, y no de genio, inspiración, trabajo sobre el estilo o cualquiera de los otros tópicos que en el discurso crítico e historiográfico tradicional rigen las actividades de los escritores.

En el texto de Guillermo Ara, por tanto, aunque se sigue afirmando la plena pertenencia del autor de *Sin rumbo* a la estética naturalista, es este mismo concepto el que ha resultado precisado y matizado. Podría pensarse incluso que, aunque conserva el nombre, fruto del recorte de la historia de la literatura latinoamericana sobre las categorías europeas, en este caso, estamos hablando ya de otra cosa, híbrida, de un naturalismo con sus contornos difusos, como una fotografía movida, que desde lejos parece nítida, se parece a su modelo, pero que desde cerca revela la inestabilidad de las imágenes, la imprecisa frontera que separa del fondo sus contornos. Se tratará de algo llamado naturalismo, pero que incluye desprejuiciadamente elementos que desestabilizan la lógica experimental desde dentro. Podremos observarlo al abordar el análisis de la novela.

En este sentido apunta también Alberto Oscar Blasi cuando considera "su naturalismo no como remedo o trasplante sino como el hallazgo de una acequia expresiva adecuada a la propia necesidad"¹². Este crítico, despeja así, aunque en sentido inverso, la contradicción establecida por Fernando Alegría entre naturalismo y novela rural, precisamente rechazando aquellos elementos que, para él, denuncian en Cambaceres "su filiación gálica y naturalista", pero observando que este particular naturalismo como medio de elaborar literariamente el tema gauchesco le permitió convertirse "en el antecesor de la novela argentina moderna de ambiente rural"¹³. "A veces pienso que en Cambaceres estaban las posibilidades y el tipo humano que, décadas después, llegó a realizarse con Güiraldes. Incluso una sensibilidad, y un amor entrañable a la pampa", afirma contundente.

No constituyen, sin embargo, estas observaciones de Blasi un hecho aislado. Ya una obra tan canónica como *La pampa en la novela argentina*, de Enrique Williams Alzaga, había llevado su relativización del naturalismo de Cambaceres al extremo, considerándolo, gracias a su alejamiento paulatino del "predominio zoliano", como "el primero en brindarnos una interpretación auténtica del campo porteño"¹⁴. El mismo Roberto F. Giusti también se había manifestado en términos parecidos¹⁵.

¹² Blasi, Alberto Oscar, *Los fundadores: Cambaceres, Martel, Sicardi*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962, p. 49.

¹³ *Ib.* p. 46.

¹⁴ Williams Alzaga, Enrique, *La pampa en la novela argentina*, Buenos Aires, Estrada, 1955, pp. 150-151. Por cierto, que no es extraño que considere el alejamiento de Zola como condición imprescindible para interpretar en condiciones el campo porteño, ya que en otro lugar se había encargado de precisar que la obra del autor francés "rayó en el vicio, en la pornografía, en la degeneración más brutal". Se trata, evidentemente, de un modelo bastante poco recomendable a la hora de plasmar las esencia patrias.

¹⁵ En efecto, este autor, citado por A. O. Blasi, había considerado *Sin rumbo*, como "una novela vigorosa, genuinamente argentina, que se adelanta en la descripción de los rigores de la naturaleza pampeana y sus fuerzas desencadenadas, de las faenas rurales y de ciertos tipos campesinos, a las más celebradas narraciones de nuestros novelistas contemporáneos", *op. cit.*, p. 47.

Desde otra perspectiva, un texto reciente como *El cuerpo del delito*, de Josefina Ludmer, insiste en el carácter híbrido del supuesto naturalismo de Cambaceres, que, desde luego, no estaría en absoluto exento de elementos que la crítica literaria considera como modernistas. "Cambaceres -puede afirmar entonces- representa la vanguardia literaria de 1880 porque *argentiniza* directamente la literatura europea contemporánea: el teatro de boulevard, el realismo, el naturalismo y modernismo-decadentismo franceses de fin de siglo. Para poder argentinizarlos los superpone, los acumula y los exagera"¹⁶. Algunas de las conclusiones del análisis que emprendemos parecerán, como veremos, corroborar esta hipótesis.

Eugenio Cambaceres, gentleman del 80

Ahora bien, como mejor queda perfilado ese especial naturalismo de Eugenio Cambaceres es en relación al segundo de los conceptos históricos que mencionaba al inicio de este capítulo, esto es, en cuanto miembro de la generación del 80, o, más precisamente, en cuanto escritor de la oligarquía porteña liberal del 80¹⁷. Si seguimos a Noé Jitrik, podremos interpretar desde ahí su positivismo, instrumento filosófico desde el que su clase moldeó ideológicamente la sociedad de su época y diseñó su proyecto histórico, o abordar su frecuentación familiar de la literatura francesa, uno de los rasgos sobre los que se fundamentaba el carácter *distinguido* de su grupo social, ese aire de "delegado ideal del continente de la cultura demorado circunstancialmente en un puerto atiborrado de 'naturales'" de que habla David Viñas¹⁸. Es decir, desde estas claves puede leerse lo que el naturalismo de Cambaceres tiene de ortodoxo, pero también aquellos elementos que lo socavan desde su interior, que convierten su naturalismo en manierista.

Por ejemplo, una parte de la crítica, con Carlos Alberto Leumann a la cabeza, ha señalado la imperfección de estas novelas, su carácter inacabado, la presencia de "huecos", la condición de esbozos que presentan, y que hacen vislumbrar la calidad del novelista que las escribió, pero también lamentar que no pudiera desarrollar del todo, por razones de época, estas potencialidades¹⁹. Bien, es evidente que este carácter de

¹⁶ Ludmer, Josefina, *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil Libros, 1999, p. 54.

¹⁷ Una cita de Miguel Cané, aportada por Ludmer, nos ilustra sobre su lugar en el grupo: "Eugenio Cambaceres, con el atractivo de su talento, de su gusto artístico, de su exquisita cultura, de su fortuna, de su aspecto físico, pues todo lo tenía ese hombre que parecía haber nacido bajo la protección de un hada bienhechora, era el *jefe incontestado* [en el Teatro Colón]", *op. cit.*, p. 48. Era el jefe en el templo cultural de la generación. Una posición similar ocupará, como vamos a comprobar enseguida, Andrés, el protagonista de esta novela.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 39.

¹⁹ "Cambaceres, gran novelista innato, sólo pudo despertarse a medias, y aturdido. No acertó a orientarse, ni a conocerse artísticamente. Por eso, sus libros parecen inconclusos y con agujeros", afirma Carlos Alberto Leumann en el "estudio preliminar" a su edición de *Sin rumbo* (Buenos Aires, Estrada, 1949).

incompleto se formula desde determinado canon estético desde el que escribe el crítico, o quizá desde la lectura de los modelos franceses del escritor argentino. De hecho, es un lugar común de la crítica el hablar de grandes escritores virtuales para este período. Lo vimos al hablar de Gutiérrez, nos lo volvemos a encontrar ahora, y reaparecerá con especial virulencia cuando nos ocupemos de Roberto J. Payró.

Pero lo que ahora nos interesa de esta peculiaridad de las novelas de Cambaceres -en efecto, en *Sin rumbo* nos encontramos con capítulos breves, en algunos casos tanto como el 6, de tan solo unos pocos párrafos y menos de una página- es que puede leerse en efecto desde la producción contemporánea. La literatura de los *gentlemen* del 80, como, de nuevo, explica Noé Jitrik, va a consistir sobre todo en el género de la *causerie*, obras misceláneas, escritas en un lenguaje cercano al coloquial, y que alternan recuerdos personales con consideraciones diversas sobre lo divino y lo humano²⁰. La primera obra de Cambaceres, *Pout-pourri*, significativamente subtitulada *Silbidos de un vago* (1881), es adscribible plenamente a este género.

La *causerie* además estaba marcada por otro hecho que comparten las novelas de Cambaceres. Son obras de consumo interno de un grupo social concreto y cerrado como esta élite porteña. Sus destinatarios casi podrían enumerarse. De ahí el tono coloquial, que casi podríamos calificar como íntimo. Son obras situadas por el narrador que definen fuera del mercado, en una actitud paradójica de esta clase social, responsable de la modernización capitalista de la Argentina.

Esta oligarquía se inviste de nobleza y actúa como si así fuera. La literatura, el arte, entendidas como actividades subsidiarias, quedan, por definición fuera del intercambio mercantil. Son el signo de esa distinción espiritual que se constituye como marca de clase, como elemento fundamental en tanto que los distingue de los advenedizos y rastacueros. Noé Jitrik lo explica con claridad al referirse a la figura del *dandy*, característica de esta generación y que, por cierto, está apuntando realmente hacia la disolución de esa filosofía positivista y del naturalismo consiguiente que cohesionaba su discurso ideológico y su proyecto histórico: "El 'dandy' es una especie de espectador que se presenta a sí mismo calificado por su capacidad de consumo, por su forma de distanciamiento frente a lo insólito, por su desprecio a lo que viene adulterado, por su elegancia inalterable [...]. El dandysmo [...] es muy antiburgués pero, entiéndase bien,

²⁰ Como ejemplos se podrían citar: *Memorias de un viejo*, de Vicente Quesada, *Buenos Aires desde setenta años atrás*, de José Antonio Wilde, *Retratos y recuerdos* y *Entre nos* (significativamente subtulado *Causaries del jueves*), o *Juvenilia*, de Miguel Cané.

en cuanto la burguesía es de segundo orden y no está en condiciones de entender y admitir las pautas del arte o la distinción"²¹.

Esta condición de la literatura resulta importante al hablar de las novelas de Eugenio Cambaceres por cuanto explica uno de los rasgos peculiares de su naturalismo que señala con rotundidad David Viñas, a propósito sobre todo de *En la sangre*, la última de sus novelas (1887), considerada unánimemente por la crítica como la más propiamente naturalista²²: la inversión de "los fundamentos populistas de Zola"²³. Se trata, así, de un análisis de la sociedad desde arriba, para consumo interno de esta élite frecuentadora de la literatura francesa, productora y consumidora de novelas naturalistas, atractivas en cuanto tales, en cuanto que son afectadamente como las otras novelas naturalistas del otro lado del océano, y que se construye un naturalismo acorde con su visión de clase. "El naturalismo, al fin de cuentas, no es más que la suma de procedimientos utilizados por Cambaceres para organizar su desconfianza", sentencia David Viñas²⁴; "versión caricaturesca del modelo que su autor se propuso seguir", concluye un estudio reciente de *En la sangre*²⁵.

Y es que toda la polémica que generarán las novelas de Cambaceres no será porque resulten un discurso que en su voluntad analítica del sistema lo cuestione, como sí pudo pasar en determinado momento con Zola, sino porque en el análisis que realizan del otro-inmigrante construido como amenaza, y, en mucha menor medida, del gaucho, -de una de sus imágenes- y de determinados aspectos del propio grupo, anuncia una crisis latente en la *Paz y administración* del 80 y su régimen del "unicato".

Tengamos en cuenta además que otra de las diferencias importantes entre la literatura de Cambaceres y la del resto de su generación es precisamente el hecho de que se propone explícitamente como un ensayo de análisis de la sociedad, y ello ya resulta de por sí insólito si lo comparamos con el carácter evasivo de mucha literatura de la época y con su carácter evocativo, tendente en exclusiva a trazar la genealogía del grupo dirigente

²¹ *Op. cit.*, p. 69. Josefina Ludmer, en el trabajo citado, reitera estas características del dandy finisecular: "El dandy es antiburgués y antiutilitario; exaspera su singularidad y tiene un 'proyecto aristocrático' de distinción; su rol es el de un actor en perpetua representación y creación de sí mismo; es impasible e imperturbable (forma moderna del estoicismo); se sitúa más allá del bien y del mal; produce lo imprevisto; sabe modular la impertinencia, la ironía, el desprecio, en un juego que tiene dosis variables de cinismo y sadismo y que culmina en la provocación. Pero su juego es mantenerse dentro de la convención: gira alrededor de sí mismo y no pretende cambiar al mundo", *op. cit.*, p. 112.

²² "Es visible el influjo de Zola y su escuela: está concebida en el deseo de explicar a su personaje, Genaro, como la resultante de la herencia y el medio", dice Blasi, *op. cit.*, p. 47. "El planteo obedece más fielmente a aquellos principios ["las fuerzas mecánicas y la herencia biológica"]", observa Ara oponiéndola a *Sin Rumbo*, *op. cit.*, p. 23...

²³ *Op. cit.*, p. 40.

²⁴ *Ib.*, p. 37.

²⁵ Apter Cragnolino, Aída, "Ortodoxia naturalista, inmigración y racismo en *En la sangre* de Eugenio Cambaceres", *Cuadernos Americanos*, segunda época, vol. 2, num. 14, marzo-abril de 1989, p. 55.

y a cimentar la legitimidad de su poder²⁶. Ambas cosas lo emparentan con Eduardo Gutiérrez, sobre todo si tenemos en cuenta que la mostración de estas fisuras provoca en ambos la construcción literaria de lo rural.

Eugenio Cambaceres, escritor canónico

Otros dos elementos de cierto interés se pueden destacar en la crítica consultada sobre Eugenio Cambaceres, y que tienen que ver con las elaboraciones a que está sujeta la figura de un escritor por parte del discurso exegético.

Uno de ellos está relacionado con el más evidente triunfo de su naturalismo. La crítica completa desde fuera la utopía de escritura que genera estos textos al confundirlos con la realidad misma. No pocos de los autores mencionados, al abordar la semblanza de la figura histórica de Cambaceres, lo hacen citando sus propias novelas, estableciendo como incuestionable y completa su identificación con determinados personajes, fundamentalmente el mujeriego y desengañado Andrés de *Sin Rumbo*. "Se parece demasiado a él", observa Guillermo Ara²⁷. Se observa esto de manera ejemplar en Blasi, que, tras trazar el retrato del escritor a partir de una suerte de *patchwork* que trenza citas de las observaciones que a propósito de sí mismos realizan los narradores de *Pout-pourri*, y *Música sentimental*, concluye con que, a partir de *Sin Rumbo*, "quizás [...] pueda inferirse una crisis en el temperamento privado del novelista"²⁸. "Andrés, lo mismo que Cambaceres -afirma de modo similar Carlos Alberto Leumann- es un hombre que le erró a la vida". No es extraño que el mismo crítico, muy pocos párrafos más tarde, añada: "tiene conciencia de haber extraviado el rumbo"²⁹. El título de su novela es, aquí, también, el título del relato de su biografía.

Otro fenómeno en relación con éste es la aparición de la figura del *criptocriollo*. Es un lugar común en la crítica sobre los autores que aparecen tratados en este trabajo. El biógrafo percibe y saca a la luz el criollo y el hombre de campo que la apariencia urbana, de *dandy* europeizado, como en este caso, vela aparentemente, pero no impide rescatar. Así lo observa, por ejemplo Enrique Williams Alzaga: "Al par del 'dandy' del 80, del *gentleman* con nostalgias de Hyde Park o Trafalgar Square, del elegante que luce camisas

²⁶ "Sus recuerdos [...] rubrican la valoración del presente venturoso y sólido pero afirman también [...] una legitimidad", Jitrik, Noé, *op. cit.*, p. 80.

²⁷ *Op. cit.*, p. 22.

²⁸ *Op. cit.*, pp. 27-32.

²⁹ *Op. cit.*, pp. XV y XVI, respectivamente.

de Charvet o de Longueville, levita de Pool y guantes de Perrin [...] había [...] un criollo a toda ley, un verdadero hombre de campo, en Eugenio Cambaceres"³⁰.

Las últimas fotografías de Ricardo Güiraldes, en traje de gaucho en su estancia de *La porteña* son la versión final de este escritor, cuya identidad es construida a través de sus textos, pero que ya no necesitará a esas alturas de la labor del exégeta, porque concluirá en su propia espectacularización, en el paso a ese texto contiguo que son las fotografías, que concluyen la construcción del "gaucho esencial" que su novela propone.

Viene a reforzar esta idea la existencia de construcciones alternativas a la del naturalista que hemos observado como predominante y que van en esta dirección. El mismo Carlos Alberto Leumann, en el "Estudio preliminar" al que ya se ha hecho mención, opera toda una *güiraldeszicación* de Cambaceres. Puede, por ejemplo, convertir su polémico discurso en favor de la separación de la iglesia y el estado pronunciado en el Congreso el año 1871, uno de los pilares del proyecto oligárquico positivista, en la prueba, precisamente, de que se trataba de un hombre "tan religioso de alma como no podían serlo, por estrechez moral, ninguno de aquellos que le injuriaban". Dicha conclusión resulta irrefutable, habida cuenta de que el citado discurso es presentado como "un himno exaltado a la inteligencia misteriosa que el ser humano posee de las realidades ultraterrenas"³¹. Puede, además, convertirlo en un hombre idealista, desengañado por la corrupción del ambiente que le rodea: "sobre el cadáver de sus ideales la inspiración sólo le ofrece asuntos amargos". Tanta acritud revelaría, en realidad, a un "doloroso censor", es decir, a un moralista, caracterizado por su "susceptibilidad a toda hipocresía, aversión a todos los Tartufos de la política nacional, a toda social bambolla y a toda hinchazón de orgullo"³².

Un estudio reciente como el de Gloria Marun va en dirección similar, al convertir *Sin rumbo*, por momentos, en un auténtico alegato social³³ y en favor de la libertad

³⁰ *Op. cit.*, p. 158. Nótese como el propio crítico duplica el gesto que le atribuye a Cambaceres, al realizar toda una exhibición de saber sobre modas y confección europeas, al ser capaz de leer la procedencia de cada prenda observando un viejo daguerrotipo, además, "desvanecido". Al mismo tiempo, un autor que escribe un libro significativamente titulado *La pampa en la novela argentina* no puede dejar de ser un perito en esencias patrias, en un momento en que la literatura ya es su depositario. De alguna manera, en realidad, lo invierte, es decir, muestra cómo un criollo de ley puede ser también un experto en refinamientos, capaz incluso de trazar su genealogía a lo largo de toda la historia literaria, con la misma competencia con que se consignan las descripciones literarias de una hierra, pongamos por caso. Si tenemos en cuenta que este texto es de 1955 podemos observar, de un lado hasta que punto en los escritores estudiados se da el arranque de un modelo de legitimación de la autoridad literaria de amplia descendencia. De otro, también, y de manera indistinguible de ello, la manera en que la construcción de los personajes de las historias literarias supone el momento en que ese gesto es completado al ser confirmado desde fuera por un saber específico.

³¹ *Op. cit.*, p. iX.

³² *Ibidem*, pp. XVII y XII, respectivamente.

³³ Lee así en clave de denuncia de la realidad social argentina la descripción del rancho de Donata, el accidente de Andrés en el río, que evidenciaría el mal estado de los caminos, las condiciones del

individual y de la transcendencia³⁴, por ejemplo, o matizar de tal manera su carácter naturalista, que se lo acaba convirtiendo en la práctica en el más ortodoxo de los modernistas³⁵. La frontera entre novela naturalista de ambiente criollo y novela gaucha que había establecido Fernando Alegría, parece operar en estos acercamientos críticos, tendentes sin embargo a pasar a Cambaceres al otro lado. Ahí resulta sin duda apto para ubicar sus textos entre los fieles exponentes de las esencias patrias³⁶.

nacimiento de la pequeña Andrea, y las palabras de la curandera, prueba de la persistencia de la "ignorancia", la "superstición" y la "barbarie", etc. Incluso la descripción del hotel de la estación, infestado de chinches, es leído en esta clave. "Reside aquí la primera denuncia de *Sin Rumbo*: la de un vacío". Estaría denunciando así las carencias del progreso argentino. Marun, Gioconda, "Relectura de *Sin Rumbo*: floración de la novela moderna", *Revista Iberoamericana*, nº 135-136, abril-septiembre de 1986, p. 383.

³⁴ El temor obsesivo de Andrés por lo que le pueda suceder a su hija, que le lleva a consentir todos sus caprichos, pese a las observaciones en contra de su tía, son leídas en este texto como "valorización del presente [...] que se opone al tiempo del progreso, intento de libertad frente a la carrera lineal de la historia", *ib.*, p. 389. Nótese que, si en principio se constataba en la novela una supuesta crítica del progreso precisamente por su carácter incompleto, ahora el juicio crítico se ha desplazado hasta percibir una impugnación metafísica al concepto mismo de progreso. "El retorno a la pampa es un repudio de la civilización occidental y de sus valores materialistas", *ib.* p. 388. Curiosamente, no se precisa entonces dónde quedan los problemas materiales anteriormente citados -como el mal estado de las carreteras o la miseria de los peones- en este discurso esencialista y antimoderno. Nos encontramos, entonces, ante un tipo de exégesis crítica muy similar al que consagra *Don Segundo Sombra* y sus valores espirituales y metafísicos.

³⁵ Por un lado: "La personalidad de Andrés delinea los rasgos caracterizadores de los modernistas -Darío, Del Casal- tal cual ha sido definida por los críticos", *ib.*, p. 390. Por cierto, nótese que el segundo término de la comparación no son los personajes literarios sino sus autores. La novela de Cambaceres aparece así como una especie de metaficción del modernismo que la equipara con las ficciones críticas. Por otro lado: "El lector se ve inmediatamente sacudido por un lenguaje corporal y sensorial concretado en metáforas y sinestesias que trastornan los sentidos", *ib.*, p. 391; "Búsqueda de originalidad estilística que redunda en fragmentarismo del discurso poético, uso eficaz de símbolos y metáforas, inusual brevedad de los capítulos", *ib.*, p. 392.

³⁶ Otra cosa, como de costumbre, es el contenido exacto de esas esencias patrias. Como el resto de textos sobre los que versa esta Tesis Doctoral, será convocado por discursos críticos muy diferentes que le hacen expresar posiciones incompatibles entre sí. El debate crítico se convierte entonces en el cruce de operaciones discursivas que conducen a estos textos clásicos llenos de esencia y de autoridad al propio lugar de enunciación. Un ejemplo extremo es el caso de Berta Sylvester, quien, en un trabajo muy reciente, lee la novela como una impugnación -desde fuera, evidentemente- de "una Argentina rural, feudal a su modo y con una oligarquía terrateniente poderosa", que sería sustituida por "otra que lleva el lema del orden y el progreso", es decir, sitúa a Cambaceres explícitamente fuera y en contra del proyecto histórico de su clase social, y, sin embargo con la ideología *progresista* más ortodoxa, que vendría a colocar el lugar de enunciación al otro lado de esa oposición, es decir, en una posición bastante paradójica, combinación de discurso *de izquierda* y oligárquico a la vez, que en realidad a lo que conduce es hacer posible la lectura más rutinaria. Así fijada la clave desde la que se leerá, es ya posible aplicar la receta crítica, y nada tendrá de extraño, por ejemplo, que en "la ridiculización de la fiesta del pueblo" del capítulo 7, en concreto en el pasaje que describe el mal gusto de las mujeres, evidentemente del propio pueblo y sus alrededores, vestidas con "surtidos completos de pacotilla alemana salidos de la calle de Rivadavia", se perciba nada menos que "otra forma de denuncia del parasitismo de su clase [¿de la clase de quién?]", y que la extensa cita aparezca rotulada con la siguiente sentencia: "Es la palabra que quita la máscara del poder". Nada menos. En efecto, se trata de la fundación de una lectura. Sylvester, Berta, "*Sin Rumbo* de Cambaceres, la fundación de una lectura literaria", *Voz y escritura*, nº 6-7, Mérida (Venezuela), enero de 1996, pp. 66-67.

Los gauchos naturalistas

De todo lo expuesto, pueden extraerse con cierta facilidad algunas consecuencias. Para empezar, la puesta en contacto de todos los matices críticos que estos autores expresan sobre el campeón latinoamericano del naturalismo hace evidente la insuficiencia de este concepto para abordar el estudio de novelas como ésta. La superposición, iniciada ya de forma contemporánea, de las categorías de la historia literaria europea, discutibles ellas mismas por cierto³⁷, sobre la literatura argentina, obligan a una continua labor de precisión cuyo resultado, leído desde fuera, es el cambio de significado total de los conceptos que parecen estar manejándose. A lo largo del análisis de *Sin Rumbo*, tendremos ocasión también nosotros de comprobar la coexistencia de elementos diferentes y aún contradictorios.

La otra consecuencia no es menos evidente. Esa problematización del orden del 80 de que habla Noé Jitrik coincide de manera sospechosamente casual con la narración de la trayectoria de ida y vuelta de un estanciero criollo desde su casa en el campo a la engañosa y hastiadora ciudad moderna, itinerario que reproduce de manera no menos sospechosamente casual el que muchos años después realizará un jovencito llamado *Raucha*, en la ficción que lleva su nombre, de Ricardo Güiraldes. La novela de Eugenio Cambaceres será, así, un excelente punto de partida de nuestro recorrido, el otro lado del que nos ofrecían las dos novelas de Eduardo Gutiérrez estudiadas. Ésta, instalada en la literatura letrada -aunque curiosamente censurada desde algunas esferas, es decir, expulsada a la periferia de la institución- va a compartir, en la construcción del mundo gaucho, un rasgo fundamental de los folletines: la ambigüedad, que en este caso aparecerá revestida de otros componentes. En la pampa escindida de Eugenio Cambaceres coincidirán ficciones incompatibles. También por ello, esta novela se nos aparece como límite, texto que cierra una serie, y al mismo tiempo que parece abrir otra.

Los gauchos sucios, borrachos, perezosos y bárbaros de Carlos María Ocantos, por poner como ejemplo otro naturalista del 80, reverso de los cuchilleros peleadores de

³⁷ Para un estudio crítico del naturalismo y sus mecanismos de acercamiento a la realidad, y, por tanto, de su construcción, vid. Company Ramón, Juan Miguel, *La realidad como sospecha*, Valencia, Eutopías, 1986. En este texto se rebate la imagen tradicional del naturalismo como "escritura transparente", para atender a los procedimientos por los que se consigue ese "efecto de real", y las inscripciones del lugar de enunciación que inevitablemente se deslizan. "Esta escritura de lo visible no debería engañar al lector atento, haciéndole creer en la trampa de la inmediatez. La pictorialidad de la que Zola hace gala, está en función del punto de vista que contempla el paisaje. [...] La bipartición del fragmento en dos grandes párrafos, explicita claramente las intenciones del autor al respecto: el lector debe relacionar *en tanto que lector activo* el paisaje y los sentimientos que éste suscita, la descripción del síntoma con los elementos simbólicos que lo constituyen", puede escribir por ejemplo Company en las pp. 51-52, al abordar el análisis de una descripción de un paisaje procedente de una novela de Zola. Sobre este tema, vid. también especialmente los capítulos "El plano simbólico en las novelas de Zola. El caso de *Le rêve*", pp. 83-96, y "Variaciones del punto de vista en *La conquête de Plassans*", pp. 97-106.

Gutiérrez, coexistirán con los gauchos sencillos, fieles, trabajadores y puros que nos vamos a encontrar cada vez con más frecuencia en la literatura posterior, y que cimentarán una versión ortodoxa de la tradición. Esta difícil convivencia, este imposible equilibrio entre fuerzas encontradas que bloquean el sentido del texto, sólo puede acabar en tragedia y destrucción, y, lo que es aún más grave a la luz de la literatura posterior, en la frustración de una descendencia. En el futuro, podemos anticiparlo ya, el recorrido que trazan los gauchos de la ficción, será un viaje incesante, y, al mismo tiempo, como maldición de la escritura, inacabado, es decir, infinito, hacia el equilibrio y la clausura de las ambigüedades.

2. *Sin Rumbo*: antinovela gauchesca.

Publicada en 1885, *Sin Rumbo* no puede confundirse, desde luego, con una novela gauchesca. A pesar de ser rigurosamente contemporánea a los folletines que estaban suponiendo el ingreso en la novela del imaginario gauchesco tal y como había sido perfilado a lo largo de todo el siglo, el intento de Eugenio Cambaceres se encuentra al otro lado de esas escrituras. Como hemos visto, al echar un vistazo a las líneas fundamentales de sentido que vertebran los discursos críticos sobre el autor, supone, tras *Pout-pourri* (1881) y *Música sentimental* (1884), la primera novela propiamente dicha en su producción literaria, pieza importante en la construcción de su peculiar naturalismo.

En cualquier caso, esta novela, en tanto que producción letrada, buscará legitimarse en su relación con sus modelos prestigiosos y franceses. El ámbito pampeano se integrará en esta ficción experimental, en esta ficción de método experimental, pero no nos hallaremos ante una relectura de la tradición, como es el caso de varios de los textos estudiados, sino que ésta se filtrará, en tanto que codificación de la realidad ya consolidada, en la construcción que esta novela realiza del ámbito rural como uno de los espacios en los que se mueve el protagonista, significativamente lugar de la salvación posible. Por todos estos elementos, y por otros que observaremos a continuación, *Sin Rumbo* es la otra cara de las ficciones cultas que tratan de redefinir y reubicar la tradición. Representa la persistencia de otra cadena en el momento mismo en que aquella operación arranca, y deja leer, sin embargo, una serie compleja de relaciones.

Las desventuras de un nihilista

El argumento es ciertamente sencillo: la novela se inicia con una de las escenas que se harán clásicas en los relatos de tema o escenario gauchesco en el futuro: la esquila. Durante ella, las ovejas resultan demasiado heridas, de modo que el patrón, el protagonista, Andrés, reprende al peón responsable, un tal Contreras, que le responde con insolencia. La acalla con una bofetada, y debe apuntarle con el revólver cuando el gaucho le esgrime el cuchillo. Con rotundidad, lo despide.

Se pasa a continuación a describir la casa de la estancia. En el balcón de su cuarto está Andrés, repasando, a la vez que el narrador, la vida de disipación que le ha llevado al completo hastío y a la reducción significativa del capital de su padre en que ahora se encuentra. Sin mucho entusiasmo, decide ir a ver a una puestera suya -Donata- al día siguiente. Se acuesta, y concilia el sueño leyendo a Schopenhauer.

En un día de sol, galopa hacia el puesto. Encuentra a la joven sóla, sesteando. Se viste precipitadamente en la habitación contigua para atender a su patrón, pero éste irrumpe y la arrastra bruscamente hasta la cama. Después, con el pretexto del llanto de la chica, se marcha, sintiendo que no tiene nada más que hacer allí. Y es que Andrés es un hombre presa de un feroz nihilismo. Pasa horas encerrado en su cuarto, a oscuras, y de repente sale a galopar frenéticamente, o se va a cazar, para después darles las piezas a los cerdos. Lo único que le entretiene es observar a los animales. Una tarde, por ejemplo, mató al perro del capataz por haber atacado a su gato. Éste, sin embargo, le recibe con las uñas. El misántropo Andrés observa que le recuerda a los hombres.

Otro ejemplo: hay fiesta en el pueblo con motivo de la donación de un altar mayor para la iglesia. Andrés es invitado y, sorprendentemente, decide ir. Todo el pueblo está en la iglesia, y después acude a un brindis en el salón municipal. El alcalde y juez de paz hace un pomposo discurso pidiendo que se forme una comisión para solicitar del gobernador una iglesia nueva y una escuela. Andrés, que lo conoce personalmente, es propuesto para presidirla, pero él acaba con brusquedad con el tono de general optimismo, respondiendo desabridamente con argumentos ferozmente nihilistas contra Dios y contra la ciencia.

Sus amores con Donata solo llegan a entretenerle algunos ratos, aunque ella se le entrega con ilusión. Llega Andrés incluso a alejar conscientemente al padre de ella, ño Regino, su fiel capataz, para tener ocasión de hacer visitas. Una vez se le antoja pasar una noche con ella, y le encarga a su padre que vaya a ver una punta de vacas. Al atardecer, Andrés se presenta en el rancho. Se burla de la vela que Donata le pone a la virgen para que su padre tenga buen viaje, pero enciende otra para tener más luz mientras hacen el amor. Después, apaga las dos, y trata de dormir, pero no puede. Le repugna el lugar y la compañía. Cuando ya no lo soporta más, huye por la ventana.

Otro cuadro campero ilustra en este punto la narración: la hierra. Llega a ella Contreras, el gaucho que Andrés despidió, al que ha vuelto a contratar para que no piense que le tiene miedo. Andrés ordena castrar un toro especialmente rebelde. Contreras lo lacea, pero lo dirige contra el patrón que logra apenas ponerse a salvo.

Al llegar el invierno, marcha a Buenos Aires. Antes de la partida, Donata se le presenta con el pretexto de darle la ropa y se echa a llorar. Le dice que está embarazada. Andrés la tranquiliza diciéndole que no la desampará y la hace salir del cuarto. Sin embargo, ya en la ciudad, vuelve a sus actividades invernales, el juego y, sobre todo, conquistar actrices¹. No tarda, en esta temporada, en conquistar, con argumentos tan

¹ Ya hemos visto a Eugenio Cambaceres convertido en el "jefe del Colón", en el relato de Cané. Aporto ahora otros dos ejemplos sobre la contigüidad de los parques, o sobre curiosas intertextualidades entre relatos: "Cambaceres era entre los de su grupo mundano, el conquistador nato de la 'prima donna' de la

convincientes como un fantástico regalo después del estreno, a la Amorini, primera cantante ese año en el Colón, donde representa *Aída*. A su marido, el conde Gorrini, parece sólo preocuparle que Andrés lo introduzca en la sociedad de Buenos Aires, y lo invite a cazar. Con su nueva amante, se encuentra en su quinta de las afueras, ruinoso por fuera y auténticamente fastuoso por dentro. Pero el repentino enamoramiento de la Amorini incrementa las visitas a Andrés, hasta provocar su hastío. Tras uno de estos encuentros, la cantante le propone hacer el amor en el palco antes de la función. Él, al principio se niega, pero ante las insinuaciones de ella de que le tiene miedo a su marido, acaba por aceptar.

Tan excitante encuentro se produce nada menos que el 25 de mayo, mientras fuera estallan los cohetes de la fiesta. Llega Gorrini buscando a su mujer, y Machi, la segunda cantante, celosísima del éxito de su rival, le indica donde está. Llama al palco, y Andrés le abre respondiéndole con gran aplomo; sin embargo, Gorrini ve a su mujer cuando trata de huir. Andrés le dice que le siga fuera para hablar, pero cuando sale del teatro, descubre que está solo. Lleno de furia pide a un amigo que vaya a desafiar a duelo en su nombre a Gorrini, pero éste le disuade, riendo de la ocurrencia. En lugar de eso, lo que hace es contarle a Gorrini una versión de lo ocurrido bastante difícil de creer, que este, sorprendentemente, se encuentra bastante dispuesto a aceptar. Esto precipita las cosas: Andrés y la Amorini prácticamente viven juntos el resto de la temporada, ante lo cual, Gorrini huye a Río de Janeiro. Como cabía esperar a estas alturas, Andrés se harta de su amante y se llena de hastío. Sin embargo, decide esperar la marcha de la compañía, y, aburrido, pasa el mayor tiempo fuera del hotel para evitarla. Así surge en él el recuerdo del hijo que dejó en la estancia, y la nostalgia del campo. La ruína, inminente ahora, por su tren de vida y lo desmedido de sus pérdidas en el juego, le resulta además vergonzosa. Acaba de hipotecar la hacienda.

Cuando por fin se produce la partida de su amante, la despide con una carta bastante diplomática, y no la acompaña al puerto. Después, rápidamente, empieza a disponer sus cosas para su regreso a la estancia, que realiza con una agitación desconocida. No consigue dormir en el hotel de la estación. Al día siguiente, y en medio de una lluvia copiosa, sale en carruaje hacia su estancia. No se atreve a preguntar a los peones por lo que a esas alturas debe haber sucedido ya, de modo que se queda dormido

compañía de ópera que cada año traía para su escenario el viejo Teatro Colón", así habla Arturo Giménez Pástor, citado por Blasi, A.G., *op. cit.*, p. 24. Y: "María Barrientos cantó en el Politeama en 1901, 1902 y 1905. Después se casó con un caballero argentino y se retiró por algún tiempo. [...] [Regina Pacini] actuó en Buenos Aires por primera vez en 1899; hizo *Manón*, *La sonámbula*, *El barbero*, *Los hugonotes*, *Dinorah*, *Rigoletto*, *I Puritani*, *Lucía*. Ya la asediaba Marcelo T. de Alvear, futuro marido suyo y presidente de la Nación", Sanguinetti, Horacio, "El arte lírico y la sociedad porteña", en Vázquez Rial, H., *op. cit.*, p. 399. Se trata, sin duda, de otra estrategia oligárquica de posesión de la alta cultura que llega de Europa. *Sin rumbo* presenta, como veremos, una versión degradada y decadente de este relato.

y tiene sueños muy extraños. Su hijo es un monstruo, un sapo, y debe de protegerlo de la crueldad de la multitud. Después, sueña que está en camino para Europa. Ya despierto, la visión de sus tierras y del rancho de Donata lo emocionan hasta las lágrimas, pero las palabras del cochero, lo sacan de sus pensamientos: la creciente les impide acceder a las casas. Andrés resuelve cruzarla a caballo, pero, al intentarlo, es arrastrado por la corriente. Uno de los peones muere al intentar rescatarlo; el otro, trata en vano de enlazarlo. Cuando la situación parece más desesperada, la fuerza del agua lo arroja contra la orilla. Logra salir con esfuerzo, y comprendiendo que se ha quedado solo a ese lado del río, camina hacia las casas, soportando el dolor. Afortunadamente, encuentra una tropilla de caballos, y montado en uno de ellos, llega, en un estado deplorable, para sorpresa de todos los que lo ven.

Sin detenerse casi a reponerse, pregunta a su mayordomo, controlando su ansiedad, por las novedades producidas durante su ausencia. Este se demora en explicaciones sobre el estado de la hacienda que él no atiende. Por fin le informa de la marcha de ño Regino tras la muerte de su hija. Así se entera de la muerte de Donata en el parto y, rápidamente, acalla los comentarios maliciosos de Villalba proclamando su paternidad. Al día siguiente, la comadrona le trae a su hija. A pesar de un movimiento inicial de repugnancia, le enternece. La comadrona le da detalles sobre la muerte de la madre, y le tranquiliza sobre la salud de la pequeña. Él piensa en llevarla a Buenos Aires, con su tía Pepa.

Dos años después, Andrés sigue cifrando toda su felicidad en la pequeña, hasta el punto de malcriarla, como le señala su tía. En realidad, vive angustiado con el futuro de su hija, con la fragilidad de su salud y de su felicidad, en un mundo en que -como se dice a sí mismo- la debilidad de la mujer se ve gravada con tantas leyes que su misma naturaleza le impide cumplir. Pero lo cierto es que, por el momento, la presencia de su niña le devuelve el equilibrio, le hace buscar la idea de Dios, y le hace consagrarse al trabajo, hasta el punto de remontar las pérdidas de su época de disipación. Una noche, por ejemplo, en época de esquilado, comienza a llover torrencialmente, y él mismo dirige la operación de llevar a refugio a los animales.

Sin embargo, será esa misma noche cuando sus intentos de iniciar una nueva vida comiencen a frustrarse. La niña despierta muy enferma, muy ronca. Todo parece indicar que se trata de crup -difteria-, y así lo confirma el médico cuando llega. El relato se demora a partir de ahora en el curso de la enfermedad y en los intentos por salvar a la niña. Un empeoramiento súbito convence al médico de que debe operar. El padre insiste en estar presente. La operación, descrita con minuciosidad, va bien y motiva una mejoría parcial del estado de la enferma y Andrés ruega desesperado a Dios que la salve. Sin

embargo, esa aparente recuperación va seguida de un empeoramiento definitivo. La noche que muere su hija, pide que le dejen solo con el cadáver. Por la ventana, ve arder el almacén de lana, y la sombra de Contreras que huye. Sin importarle ya, se clava un cuchillo en el estómago y se arranca él mismo las vísceras de cuajo.

Otra convención de realidad

Con esa contudencia, con esa afectada distancia del narrador respecto a lo que nos está contando a los lectores concluye la novela.

"Un chorro de sangre y de excrementos saltó, le ensució la cara, la ropa, fue a salpicar sobre la cama el cadáver de su hija, mientras él, boqueando, rodaba por el suelo...

El tumulto, abajo, dejaba oír los gritos de la peonada por apagar el incendio.

La negra espiral de humo, llevada por la brisa, se desplegaba en el cielo como un inmenso crespón."²

La presunta objetividad del narrador viene dada precisamente por el contraste entre la escena que narra y el tono con que lo hace. Cada detalle escatológico, por el solo hecho de aparecer consignado, refuerza esa impresión de que los hechos se desenvuelven tal como son ante el lector, tan brutales y desagradables, tan afectadamente desprovistos de épica. Ese chorro de sangre y de excrementos que salpica la escritura y marca en ella la presencia del cuerpo se convierte en la mayor garantía de veracidad, por cuanto que rompe las fronteras de lo literario, por cuanto viene a escribir lo que no se escribe, lo que sólo puede aparecer en otros discursos consagrados a la consignación de la realidad y que hace que los registros y los estilos vinculados a ellos se confundan con el vacío de la escritura, con su transparencia absoluta. Pero al mismo tiempo, y a la vez que lo ocultan, escriben el gesto de su ocultación, muestran el artificio retórico que, en un juego inédito con los discursos confunde el final de una novela con un discurso médico, con la impertubabilidad del discurso médico ante el avatar fisiológico de la muerte, sin grandeza, sin literatura.

Pero obsérvese un pequeño detalle. "El tumulto, abajo, dejaba oír los gritos por apagar el incendio". ¿A quien dejaba oír esos gritos? Penetran por una ventana a una habitación en la que sólo hay dos cadáveres. ¿Quién oye entonces? ¿Quién les presta atención? Cuando los personajes están muertos, cuando ninguna ficción de focalización puede construirse, se hace evidente la presencia de otra instancia en la habitación. De alguien que tiene la sangre fría de escuchar el tumulto, que se asoma después y ve trazarse el crespón negro del humo sobre la noche, que nombra el tumulto y el humo, que

² Las citas proceden de la edición antes mencionada, prolaogada por Carlos Alberto Leumann: Buenos Aires, Estrada, 1949. En este caso se trata de la página 185.

establece, sin poder evitarlo, y esta vez, por muy naturalista y experimental que se proclame, sentidos en la yuxtaposición entre los tres elementos, y la palabra "fin" que los clausura; de alguien que selecciona elementos, y el orden en que aparecen, y los matices de esa aparición. ¿Dónde está el crespón? Tan sólo se trata de humo.

Alguien podría decir que es este un final muy cinematográfico, que Cambaceres describe en el orden en que un director hace suceder los planos. Lástima que falten aún algunos años para que un tren empiece a llegar una y otra vez a una estación de celuloide. Y es que quizá, como señala Juan Miguel Company, haya que invertir el orden y observar cómo el naturalismo, en sus estrategias por ocultar que el narrador existe, facilita unas estrategias narrativas y una sintaxis que reproducirá ese otro género literario experto en ocultarse tras la ilusión de una mirada que se funde con la del espectador³.

De otro lado, la propia estructura del relato revela el proceso de su construcción. Doce capítulos se ocupan de la vida de Andrés en la estancia y la seducción de Andrea; catorce, de las aventuras urbanas del protagonista; catorce de la nueva vida de Andrés consagrado a la crianza de su hija, después de los cinco que sirven de transición narrando el azaroso regreso. Por tanto, no solo aparecen tres partes nítidamente diferenciadas, las que corresponden al itinerario vital de Andrés, sino que éstas tienen prácticamente la misma extensión. Esta planificación del relato se observa muy especialmente en la primera parte, que se abre y se cierra con escenas camperas que ilustran sobre la índole de Contreras y sobre una dimensión del medio rural, la bárbara y hostil, pero no puede dejar de observarse el paralelismo de los finales de las dos primeras partes, con Andrés despachando amantes, que resultará invertido trágicamente en el último de la tercera. La imagen de Contreras provocando un incendio en la estancia reproduce y culmina las escenas de la esquila y la hierra. A pesar de los "agujeros" que observa Leumann, lo cierto es que es evidente que la realidad que se pretende mostrar sin interferencias aparece pautada por la sintaxis de la escritura y las normas que estructuran el relato.

El texto pues, parece pretender por momentos crear el efecto de una transparencia que desmienten los mecanismos por los que se la crea, y que no pueden dejar de existir ni de permitir su lectura en tanto que tales. Es cierto, que el *gentleman* Cambaceres está lejos de los gauchescos por tantos motivos, en el circuito de una literatura letrada, de élite, casi íntima, y que, en una novela que no se presenta estructurada como ilustración de la vida en el campo, que no es tampoco una revisitación de la tradición -los payadores ni se acercan a la estancia de Andrés-, es inútil buscar ninguno de los mecanismos que tendían a construir la ilusión de que la vida de la pampa se desarrollaba directamente ante los ojos

³ Vid "Los límites de la escritura naturalista", *op. cit.*, pp. 113-120.

del lector-auditor. En su lugar encontraremos otros, precisamente los que la construcción letrada del naturalismo proponía como ficción de transparencia.

Pero fijémonos también en otra cuestión. La literatura letrada está generando -está importando, cabría decir, con mayor exactitud- sus propios sistemas para construir la ilusión de la transparencia. La novela naturalista se presenta a sus lectores como un fragmento de realidad, sin tamiz ni idealización, y ya hemos visto alguno de los artificios mediante los cuales lo consigue. Es cierto, y eso es otra de las peculiaridades de este texto, que no se plantea como un retrato de la vida rural. Pero no deja de ser cierto también que esta ficción naturalista, esta ficción de un cierto naturalismo argentino, se construye precisamente sobre el movimiento pendular entre el campo y la ciudad, la civilización y la barbarie, escisión fundacional de la Argentina discursiva, de la producción textual sobre ella, de la construcción de lo que a propósito de ella se conoce como realidad, y va a proponer unas enmiendas importantes a ese paradigma. Es decir, de una manera u otra, va a dejar leer también una idea sobre la nación.

Esto, desde el punto de vista del análisis, tiene implicaciones muy interesantes. Si el campo es una invención urbana, como todos estos textos -y ya los primitivos gauchescos lo eran-, esta novela, al otro lado de cualquier tipo de relación con los gauchescos, y construyendo sin embargo una visión letrada del campo, heredera de otras ficciones letradas, va a permitir leer no sólo una ficción gauchesca imaginada desde la ciudad y en función de ella, sino la ficcionalización -y la teorización- desde afuera de ese vínculo. Cambaceres narra el trayecto que conducirá como destino a la futura ficción gauchesca. En este sentido, esta novela se convertirá también en un texto fundacional.

El narrador como garante de la nueva ficción de transparencia

El narrador, decíamos, pretende desaparecer. O quizá deberíamos decir que debería pretenderlo para ser un auténtico narrador naturalista, porque en realidad, a pesar de esta afectada frialdad con que incorpora elementos fisiológicos; a pesar del rigor médico con que desarrolla la evolución de la enfermedad de la pequeña Andrea; a pesar de los intermedios descriptivos, algunos de los cuales sí tienen la función de presentar al lector el escenario en que se producirá la acción, el ambiente en que se desenvolverán los personajes, como la minuciosa descripción de la estancia que ocupa el capítulo 2, pero que en otros casos, como el de la hierra (capítulo 11), o la esquila (capítulo 1), sin abandonar esta función, como después veremos, se acercan sospechosamente al cuadro de costumbres; a pesar de todo ello, y especialmente si tenemos en cuenta que estos excursos descriptivos no son desde luego tan minuciosos ni tan abundantes como en el

modelo francés, lo que implica que la acción no tenga ese ritmo moroso, lento, que caracteriza las novelas de Zola, lo cierto es que el comportamiento de este narrador no es exactamente el que cabría esperar de un ortodoxo narrador naturalista.

Y no lo es, fundamentalmente, porque no es exactamente cierto que desaparezca, ni lo es tampoco que el afectado objetivismo del final se mantenga a lo largo de toda la narración. Por ejemplo, no deja de valorar el comportamiento de Andrés, de hacer acotaciones, de aventurar explicaciones no siempre acordes con el propósito experimental. Más adelante analizaremos las características de este narrador.

No se limita a describir las tareas del campo, las funciones de la ópera, la voz de los paisanos en los diálogos y la de los cocoliches cuando llega el protagonista a la ciudad, es decir, no le basta con implicitar sus competencias, sino que se considera en la necesidad de aparecer de cuando en cuando para hacerlas explícitas. El narrador siempre se mostrará en el gesto de saber y de enseñar, siempre fundará en él una autoridad. Ninguna ficción de transparencia, por ello, se basará en el futuro en la ocultación del narrador, como de hecho no había sucedido ya en Gutiérrez, a pesar de que en algún caso al reescribir la tradición adoptara su armazón verbal. Tampoco lo hace Cambaceres en su novela rural y naturalista.

Y es que ser naturalista implicaba en 1885 un saber doble, de segundo grado, dos veces legitimador, que era imprescindible exhibir: de un lado, el experimental, ese saber de sociólogo y de científico que Zola esgrimía como argumento de legitimación moderno para el escritor, y que lo convertía en un desentrañador de las modernas sociedades que estaban constituyéndose, pero de otro, y no menos importante, suponía un saber sobre el naturalismo, sobre la literatura francesa, sobre la cultura más alta, en suma, era parte del patrimonio cultural de los *gentlemen*.

3. Los gauchos naturalistas y el origen de la esencia.

Los gauchos que aparecen en esta novela, como vamos a tener ocasión de comprobar, al igual que la relación que los protagonistas puebleros mantienen con ellos, no van a configurar una imagen única ni homogénea, ni estética, simbólica, o ideológicamente compacta. Varias tradiciones de escritura, varias claves de acceso al universo de lo rural van a confluír en estos personajes, o va a convivir sin apenas contacto en diferentes pasajes de la novela.

Sin rumbo, novela naturalista, no se presenta como una relectura de la tradición, ni como una elaboración desde parámetros cultos. Es un lugar común en la crítica canonizadora del *Martín Fierro*, iniciado, como tantos otros, por Leopoldo Lugones, el afirmar que en los años inmediatamente posteriores a su publicación, sólo encontró indiferencia e incomprensión en sus lectores letrados. En otro lugar, observamos cómo las reacciones entusiastas y su incorporación al canon en calidad de manifestación auténtica -y afín- del pueblo argentino, se inician en realidad en esta época de supuesto silencio u hostilidad crítica¹. Ahora bien, es evidente que, si estas lecturas existieron, no por ello fueron hegemónicas en la generación del 80. Noé Jitrik, en su estudio fundamental sobre esta generación, ha mostrado la condición de adelantados en el mundo de la cultura con mayúsculas que constituía una parte importante de aquello que los convertía en élite. Cultura con mayúscula, además, que estaba vinculada a los modelos europeos. La tradición, difícilmente podía ser incorporada al universo cultural de estos *gentlemen* cosmopolitas y ferozmente urbanos y porteños.

Lo rural, como ámbito, ya lo hemos visto, es un escenario más sobre el que desarrollar las capacidades de observación que otorgaba el método experimental. Santos Vega, el payador, tenía bastante poco que hacer ahí entonces. Otras maneras letradas de representar al hombre del campo, al hombre natural, van a constituir entonces los modelos que darán forma a estos gauchos naturalistas. Otros arquetipos, también, porque más allá de ese incompleto cientifismo del que hemos hablado, determinados personajes rondan abiertamente la construcción arquetípica.

Lo que sorprende, sin embargo, de este relato, es la coexistencia de modelos opuestos de campesino, con lo cual la coherencia, otro de los objetivos sagrados del naturalismo, la organicidad, la implicitud, pero no por ello menos inequívoca, de la tesis, o sea, en su léxico legitimador, del resultado de la observación, se lleva al borde mismo del estallido. Los gauchos de los letrados son convocados desde diferentes puntos y aquí

¹ Vid. Peris Llorca, Jesús, *La construcción de un imaginario nacional. Don Segundo Sombra y la tradición gauchesca*, Valencia, Grup d'Estudis-Tirant lo Blanch, 1997, pp. 26-27.

se encuentran². Gauchos taimados, malolientes, perezosos y traicioneros, compartiendo pampa con buenos salvajes, receptáculo sacro del ideal previo a la corrupción urbana, servidores ejemplares; la degeneración que impone la barbarie sobre sus sujetos, junto a la pureza natural, a la vez, e incluso, en ocasiones, en la misma persona. La crisis de la representación, no vendrá dada aquí por las fisuras que deja la construcción y asimilación de la tradición y de sus imágenes del otro, sino del choque, de la convivencia imposible entre las imágenes que de ese otro había ido produciendo la literatura letrada desde la relativa impermeabilidad de su sistema simbólico.

Las tareas (mal hechas) de los gauchos malos

La novela, dentro de lo cabría esperar de su propuesta de naturalismo argentino, se inicia con la descripción de una de las tareas centrales de la estancia: la esquila de las ovejas. No se diferencia, así, por otro lado, de cualquier novela costumbrista del futuro, que ilustra el escenario de su acción en el arranque con un animado cuadro campero³. Si esto es así, esta esquila puede leerse como el reverso de cualquiera de esas descripciones costumbristas, como la ficción previa a ellas, que existía en el imaginario letrado y urbano antes que el proceso modernizador reasignara definitivamente los papeles de la historia argentina. Esta esquila, reescribe *El matadero*, de Esteban Echeverría.

La fiesta del trabajo y su conversión en espectáculo pintoresco y edificante, que, por ejemplo, estaba presente ya en Eduardo Gutiérrez por estas mismas fechas⁴, está totalmente ausente aquí. Desde las primeras líneas, desde la visión de "las ovejas brutalmente maneadas" (p.3), tan solo en el tercer párrafo, la esquila aparece más bien como un espectáculo violento, sangriento y desagradable. El tono general del cuadro, la adjetivación, y las consideraciones que, faltando a su propósito de impasible exterioridad, el narrador prodiga, van a completar y reforzar este efecto. La

² Así lo observó perfectamente el crítico clásico Juan Carlos Ghiano hace bastantes años: "El campo, sus habitantes y sus tareas, aparecen con detenida precisión, en diversas horas del día [...], pero se reconoce que este ámbito no resulta solución, ni siquiera momentánea para el desquiciamiento vital del protagonista [...]. Inclusive el atractivo físico de una paisana no colma el capricho del patrón, a quien choca lo tosco y elemental del ambiente", "La gauchesca", en *Testimonio de la novela argentina*, Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1956, pp. 113-114.

³ Por ejemplo, los relatos "El forastero", y "Raza vencida", de Martiniano Leguizamón, se inician precisamente con una hierra (Leguizamón, Martiniano, *Alma nativa*, Buenos Aires, Coni, 1906, pp. 53-60 y 81-84, respectivamente); *Las memorias de un portón de estancia*, de Edmundo Wernicke (1918), incluyen muy poco después de su inicio, el cuadro del modo en que la estancia se pone en marcha por las mañanas y los gauchos acuden de un humor excelente a sus respectivas ocupaciones. "El más bello espectáculo se presenta a mi vista en los días de los grandes trabajos de la hacienda", dirá entonces el portón que ocupa en este curioso texto el lugar del narrador (Wernicke, Edmundo, *Memorias de un portón de estancia*, Buenos Aires, Guillermo Kraft limitada, 1946, pp. 26-29).

⁴ Escenas muy significativas en este sentido pueden observarse, por ejemplo, en las domas que aparecen en *Una amistad hasta la muerte*, ya citadas. Recordemos que esta novela es de 1886.

espectacularización de la escena tiene que ver con la mostración provocadora de lo desagradable, de lo que la literatura anterior cubría, que fue una de las características superficiales mejor percibidas y más fustigadas por los primeros críticos del naturalismo.

Los ejemplos, en este arranque de la descripción, podrían multiplicarse. Veamos cómo se describe el traje del gaucho, destinado a convertirse en uniforme nacional, en emblema de la patria:

"La vincha sujetando la cerda negra y dura de los criollos, la alpargata, las bombachas, la boina, el chiripá, el pantalón, la bota de potro al lado de la zaraza harapienta de las hembras, se veían confundidos en un conjunto mugriento" (p. 3)

Sobran las glosas. La mirada del sociólogo deja paso prácticamente a la del zoólogo. La mención de las "hembras" animaliza el cuadro; los harapos y la mugre neutralizan el pintoresquismo de las prendas, y escriben un gesto de desagrado en el narrador, que se filtra al siguiente párrafo: los comentarios de los esquiladores serán, así, "las compadradas de la chusma que esquilaba" (p. 3). Nada más ha de añadirse, poco ha de decir el crítico para cuestionar cualquier pretensión de distancia y de objetividad en la narración. "Las carnes, cruelmente cortajeadas", "las heridas anchas", completan el cuadro; "los tufos abrasados de un fogón", lo hacen poco apto para hermosas narraciones tradicionales, para charlas llenas de sentido común y sabiduría popular (p. 4).

La escena de la esquila, con los balidos lastimosos de las ovejas, la visión de las heridas y la sangre, y, sobre todo, la fetidez del ambiente en que se cruzan diversos malos olores, no es, desde luego, agradable para el narrador. La hierra, que aparece narrada en otro capítulo, clausurando la primera parte de las vivencias pampeanas del protagonista, no resulta un cuadro demasiado diferente: "Al asentar el fierro, un humo negro y denso se desprendía, el cuero chirriaba, el animal bramaba de dolor..." (pp. 44-45)⁵. Por momentos, parece que estamos en *El matadero*, de Esteban Echeverría. En efecto, esa es la tradición letrada en la que estos pasajes vienen a insertarse.

Contreras

En esas circunstancias, aparece el personaje de Contreras. Su descripción, que concluye generalizando sus características, no deja lugar a la duda. Nada hay más alejado de la pureza de sentimientos, de la inocencia de quien vive en contacto perpetuo con la naturaleza. Se trata de "un chino fornido, retacón, de pómulos salientes, ojos chicos,

⁵ Y esto es así, a pesar de que, cuando alguno de los animales atropellaba, "el trabajo se convertía en una lidia". Aparece entonces como un espectáculo, pero las líneas siguientes, como la "algazara salvaje, infernal", que acompaña estos incidentes, precisa la naturaleza del espectáculo, y la nueva agresión de que Contreras hace objeto a Andrés, completa el paralelismo con la esquila.

sumidos, y mirada torva", es decir, "uno de esos tipos gauchos, retobados, falsos como el zorro, bravos como el tigre" (p. 4).

Con él, debido a las numerosas heridas, que, indolentemente, causa al ganado, se enfrentará el patrón, Andrés, que aparece así en escena. La respuesta, una despectiva insolencia que, por cierto, acompaña de un cielito silbado entre dientes. Esa será la única vez en la novela que se haga mención de la literatura popular gaucha, y, como se observa, aparecerá caracterizada por su más absoluta otredad. La resistencia del peón, propia de la mala índole con que se lo presenta, se apoya en la melodía de su sistema cultural. Nada hace el narrador por integrarla. Aparece mencionada, pero al otro lado de la infranqueable diferencia de ley. Devuelve a la poesía popular de los gauchos toda su virulencia y su ajenidad, su carácter absoluto de poesía otra, es decir, desanda el camino que el género gauchesco había recorrido a lo largo de todo el siglo XIX. Parafraseando a Josefina Ludmer, se podría decir que devuelve el género a un momento previo a su emergencia⁶, pero lo hace, no a fuerza de reescribir sus convenciones, como *El gaucho Martín Fierro*, sino precisamente, a fuerza de ignorarlas

A estas alturas de la novela, no parece que merezca la pena prestar mayor atención a lo que silba un personaje de la calaña de Contreras. Con detener con el revólver el ataque que éste lanza con el cuchillo, como hace el patrón en la página siguiente, con mantenerlo en su lugar, con someter esa otredad inferior y hostil, parece que hay más que suficiente. De hecho, la mansedad afectada con que responde al arma que le encañona, en la que el narrador no deja de distinguir "la rabia impotente de la fiera que muerde un fierro caldeado al través de los barrotes de su jaula" (p. 5), y el viento que simultáneamente entra en el galpón provocando remolinos, hacen que quede latente y en pie la amenaza. Andrés, no parece tan abúlico, enfrentándose con energía a la naturaleza bravía y a un medio hostil, la barbarie, que sólo puede ser integrada al trabajo por la fuerza de las armas.

En dos ocasiones más aparece el personaje de Contreras. Vuelve a protagonizar otro incidente durante el otro cuadro campero de la novela, la hierra. "Los hombres pobres necesitamos de los ricos", sentencia para justificar su regreso a pedir trabajo a la estancia de la que había sido despedido (p. 42). Dependencia enunciada por quien más hostil resulta para su patrón, amenaza sorda, bárbara y taimada que el narrador percibe desde abajo. Si, como afirma José Luis Romero a propósito de la generación del 80,

⁶ Ludmer, Josefina, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, p. 273. Ella está hablando a propósito de la *Ida* de Martín Fierro.

"cada vez más, la oligarquía adquiriría la fisonomía de un grupo ilegítimo"⁷, esta conciencia sólo puede venir acompañada del terror.

No será esta la última vez en que encontremos este elemento en la novela, pero no deja de ser llamativo que en este caso, la amenaza no provenga de un inmigrante sin escrúpulos en ascenso, como sí será el caso de *En la sangre*, sino de un gaucho. Para Eduardo Gutiérrez hablábamos de una representación metafórica, oblícua, de conflictos urbanos en ropajes gauchos. En Cambaceres encontramos, cuando "paz y administración" es el lema, y las guerras civiles entre unitarios y federales aparecen como algo propio de un escenario político caduco y bien diferente, nuevos temores expresados con la forma de los viejos. La amenaza que percibe el narrador cerniéndose sobre Andrés, la amenaza de la barbarie rural, tiene ahora un innegable componente de clase. El pobre necesita del rico, y alimenta así una sorda enemistad, que sólo espera la ocasión propicia para manifestarse.

En esta escena, "con toda intención", a Contreras se le rompe el lazo que deja un toro enfurecido en la dirección de Andrés. Las últimas líneas, dan cuenta de su "mirada de soslayo, traidora y falsa como un puñal" (p. 46). El impenetrable silencio del otro, alberga, para el sujeto que lo mira, terribles amenazas. La próxima vez que aparezca, será una sombra proyectada por la luz del incendio que acaba de provocar. No se pronunciará su nombre, ningún rasgo suyo, ni siquiera su mirada torva, será mencionado; nada dirá. Sin embargo, su resentimiento lo hará inconfundible.

"Poco a poco el edificio se abrasaba, era una enorme hoguera, y a su luz, allá detrás del monte, por las abras de los caminos, habría podido alcanzarse a distinguir un bulto, como la sombra de un hombre que se venga y huye" (p. 184).

Es significativo que el narrador perciba algo que no ve el personaje. Su lugar de enunciación es, como veremos, un lugar más alto, el lugar del saber. Desde allí es capaz de observar la profundidad del rencor de Contreras, y la razón de este último golpe que la adversidad le asesta a Andrés. Si en la escena de la hierra, el viento subrayaba la hostilidad del ambiente, esa alianza entre naturaleza y barbarie se invierte y se refuerza en la conclusión. La venganza de Contreras completa y acompaña, la acción destructora que la enfermedad de su hija ha causado en Andrés. La novela termina con una derrota y con la frustración de una esperanza. Si en el arranque, un revólver controlaba los conflictos, en este desenlace, ni siquiera servirá para suicidarse.

⁷ Romero, José Luis, *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Ediciones Nuevo País, 1987, p. 23.

Contreras, además, no monopoliza, ni mucho menos, estas cualidades. Otros personajes camperos, como la partera que asiste a Donata, aparecen como sucios, perezosos, ignorantes... (pp. 133-139)⁸, y el narrador reitera calificativos tan contundentes como "chusma", y no siempre en la boca de Andrés: "una secreta repugnancia lo retuvo, un inconfeso pudor de poner en boca de aquella chusma lo que tan de cerca le tocaba" (p. 109); "poner una mordaza a aquella chusma" (p. 130)⁹...

Donata, imagen de la barbarie

Incluso la buena Donata aparece salpicada de este tipo de elementos. Puede apreciarse, por ejemplo, en la descripción del puesto, con referencias al desorden en que se encuentra: "Tiradas por el suelo, acá y allá contra la pared, prendas viejas" (p. 15). Pero donde esto se observa con mayor nitidez es en la narración de la noche que Andrés pasa con ella en el puesto.

Para empezar, tal proyecto es calificado abiertamente por el narrador como "un refinamiento de estragado" (p. 35). Las consecuencias de un capricho tal, no se harán esperar. Al comienzo, el narrador puede señalar que "un olor a claveles y a mosquetas, con mezcla de malva y yerbabuena, sahumaba la habitación" (p. 37), es decir, el típico cuadro de la casa pobre pero limpia y bienoliente que el costumbrismo del futuro

⁸ Por cierto que en esta secuencia el narrador deja que la partera se descalifique en su voz, al hacerle decir enormidades como la siguiente: "Estos angelitos, patrón, de risién nacidos, son como los chingolos, con una nada se mantienen... Cuando nunca es bueno tampoco, en los principios, darles otra cosa que agüita tibia, hasta que se limpéen. Y a chupón no más lo voy criando desde que fayesió la finada" (p. 136). La voz del otro se crea para que exhiba su barbarie. En este procedimiento si viene a confluír, desde su peculiar retórica, con determinados textos de la gauchesca tradicional. El personaje de Andrés, por cierto, enuncia la conclusión cuando exclama: "Y en manos de aquella bestia estaba su hija", al oírla despreciar la ciencia de los médicos. Ese motivo del desprecio a la ciencia marca con mucha claridad una jerarquía en los saberes y en los sujetos que los detentan. En Andrés era marca de su nihilismo sofisticado, una enfermedad del saber ("La ciencia [es] un cáncer para el alma", p. 30), en la partera es una cuestión simple y llanamente de bestialidad. De hecho, su exclamación viene a explicitar el efecto que las palabras de la anciana vienen a producir.

⁹ Nancy P. Fernández, en un artículo de 1992 en que aborda las conexiones, sin duda azarosas, que pueden establecerse entre la obra de Eugenio Cambaceres y la de Osvaldo Lamborghini, realiza una afirmación ciertamente valiosa: "En Cambaceres, el personaje protagónico y el narrador se asimilan uno en otro, se complementan, se solidarizan y a través de ese proceso de mutua complicidad, asumido también como distancia debido a la narración en tercera persona, se introduce otro pacto: el de fraguar, o mejor dicho despojar al 'criminal', al 'culpable', es decir al peón, al gaucho o al inmigrante, de la voz o de su réplica", "Violencia, risa y parodia: 'El niño proletario' de O. Lamborghini y *Sin rumbo* de E. Cambaceres", *Escritura*, vol. XXVII, n° 33-34, Caracas, 1992, pp. 161-162. Quedaría sin duda justamente matizada la afirmación al afirmar que el solapamiento de las dos miradas se produce precisamente para ese fin. Cuando el personaje se excede con su nihilismo, como veremos, el narrador no durará en censurarlo explícitamente.

reiterará¹⁰. Sin embargo, tras los puntos suspensivos que ocupan el lugar de aquello que no puede ser narrado, el entusiasmo de Andrés ha disminuído considerablemente:

"La atmósfera encerrada de la pieza, el aroma capitoso de las flores, alterado por un hedor penetrante a pavesa, lo mareaba, le sublevaba en ansias el estómago.

Repentinos tufos de calor le abrasaban la cara, la cabeza. La vecindad de Donata, sus carnes frescas y mojadas de sudor, ya un brazo, el seno, una pierna, el pie que Andrés, en su desasosiego constante alcanzaba a rozarle por acaso, bruscamente lo hacían apartarse de ella, como erizado al contacto de un bicho asqueroso y repugnante" (p. 39)

Esta descripción tan diferente, aparece tamizada por la focalización en el personaje. Él es el que puede confundir a Donata con "un bicho asqueroso y repugnante". Pero no olvidemos como había censurado y en qué terminos el narrador la empresa. Esta escena puede leerse como la consecuencia del desvarío de Andrés, el premio por su excentricidad. Pero además, ¿cuáles son los límites del estilo indirecto libre, de la focalización? ¿Quien dice "hedor", quien dice "tufos"? Da la impresión de que esas palabras evidentemente connotadas forman parte de esa realidad objetiva y obvia de la que el narrador finge no apartarse. Objetivamente, entonces, olía mal, es lo que dice el texto.

Sin embargo, lo cierto es que las flores han pasado de sahumar el cuarto antes de la escena erótica, a producir hedor. Y sin embargo, cabe sospechar que las flores son las mismas. No es que Andrés no sepa valorar la gracia ingénuo de Donata y todas esas cosas, es que el tejido de la realidad que presenta el narrador no parece diferir en esencia por momentos de la percepción de Andrés, el estanciero que visita el puesto para tener una aventura diferente y a quien "las sábanas, unas sábanas de hilo grueso y duro, impresionaban desagradablemente su piel habituada a la batista" (p. 39).

De hecho, antes de que la euforia simétrica nos haga presentar a Donata como la culminación en esta novela de la virtud y la belleza campesina, y demás, es decir, antes de que proyectemos sobre ella el fantasma de Marcelina, por ejemplo, el personaje de *Los caranchos de La Florida*, de Benito Lynch, detengámonos a observar en qué términos aparece caracterizada esa mujer, que se convertirá en la última posibilidad de salvación del estanciero estragado.

"El óvalo de almendra de sus ojos negros y calientes, de esos ojos que brillan siendo un misterio la fuente de su luz, las líneas de su nariz fiata y graciosa, el dibujo tosco, pero provocante y lascivo de su boca mordiendo nerviosa el labio inferior y mostrando una doble fila de dientes blancos como granos de mazamorra, las facciones todas de su rostro, parecían adquirir mayor prestigio en el tono de su tez china, lisa, lustrosa y suave como un bronce de Barbedienne". (p. 17)

¹⁰ Un ejemplo tan solo: "Doña Casiana hubiera querido [...] hacer gala [...] de esa limpieza que es una de las virtudes domésticas indiscutibles de nuestras viejas criollas", Lynch, Benito, *El inglés de los güesos*, Buenos Aires, Troquel, 1959, p. 152.

Hay varios elementos casi obvios que pueden destacarse en este retrato. Primero, su toma de sentido sólo respecto al sujeto deseante que la mira. Segundo, el modo como lo gracioso y lo tosco forman las dos caras del retrato, configuran un tipo especial de belleza, distinto, natural, pero en cuanto tosco y en cuanto gracioso, que nada tienen que ver con el otro canon. Una belleza, además, que no sólo provoca la lascivia de quien la desea, sino que se presenta como lasciva en sí misma, que es lasciva. No difiere en esencia este tipo de belleza y de disponibilidad campesina de las de las pastorelas medievales, o las serranillas castellanas. Tosquedad y lascivia, belleza natural que aparece como muy cercana al instinto, amor primario que es, en una determinada ficción letrada, el propio del pueblo: "Ella, pasmada, absorta, sin atinar siquiera a defenderse, acaso obedeciendo a la voz misteriosa del instinto", la presentará el narrador ante el embate de Andrés. Y ello en un texto en que, a pesar de todo su naturalismo, el alcance del instinto se verá limitado en otros ámbitos (se habla de "las sensitivas sublime del arte", p. 97).

Donata, no puede estar, en esta su primera aparición de la novela, más alejada de toda posible transcendencia. Nada puede hacer pensar que de ella, tosca y lasciva, habitando un puesto maloliente, partirá la única redención posible para Andrés. En parecidos términos, además, cerrará su presencia. Su muerte se producirá, en palabras de la curandera que la trató, en "una ocasión" en que se levantó de la cama "para ir a hacer del cuerpo una diligencia" (p. 138). Y sin embargo, esa muerte, por muy antiheroica que sea -como su ausencia, en la ciudad- será, al convertirla en un recuerdo y en el origen de otro ser llamado Andrea, lo que hará posible la reelaboración de su imagen, el proyecto de una descendencia que la incluya.

Donata, paradigma virtual de pureza

Retomenos ahora el análisis en el punto en que lo dejamos, la descripción inicial de Donata, porque no es posible ignorar la frase con que esta se cierra: "las facciones todas de su rostro, parecían adquirir mayor prestigio en el tono de su tez china, lisa, lustrosa y suave como un bronce de Barbedienne".

Belleza tosca y lasciva, pero belleza. Y su "mayor prestigio" -no es casual esta palabra- se lo da precisamente aquel rasgo que permite compararla con "un bronce de Barbedienne", esto es, que permite la referencia culta y europea, que permite instalarla en los parámetros del otro canon, acentuando entonces, de manera evidente, su prestigio.

No son muchas las ocasiones, como hemos visto, en que es posible la estilización del ambiente rural, en que, a pesar de todos los elementos observados hasta ahora, la estampa bucólica aparece como posible, la idealización, la estetización desde los recursos de la retórica letrada. Puede discernirse la belleza intemporal y fuera del espacio en el campo argentino y sus habitantes desde el momento que es posible instalarlos en el ámbito de la cultura, y, además, de la cultura francesa. Por lo tanto, junto al gaucho primario y brutal, encontramos el gaucho estetizado, en la misma página incluso, quebrando la unidad del texto que describe a un único personaje. Le sucede en realidad como a aquellas flores que tan pronto sahumaban como hedían.

"Donata [...], como esas flores agrestes que dan todo su aroma, sin oponer siquiera a la mano que las arranca la resistencia de espinas que no tienen, en cuerpo y alma se había entregado a su querido". (p. 32)

La imagen de la flor y el desalmado que la arranca reproduce sin excesivo esfuerzo un cliché romántico. Es la mujer-frágil¹¹ asomando por un momento en el texto, y adoptando además el ropaje gaucho. Sin embargo, la última palabra, "querido", con sus connotaciones, matiza de alguna forma lo dicho, nombra brutalmente desde una perspectiva ajena, ese idilio de la muchacha. La inocencia, la pureza de la florecilla campestre es también, entonces, ignorancia, y puede ser leída desde su condición, tal y como es presentada: "conociendo sólo del amor lo que en las revelaciones oscuras del instinto el espectáculo de la naturaleza le enseñaba, confundía a la brama de la bestia con el amor de un hombre" (p. 33). El amor existe, pues, existen jerarquías en los sentimientos implícitas en este discurso tan ostensible y espectacularmente nihilista. Donata, evidentemente, no puede percibir las. Y es que esa ciencia la da "el roce con otras", sí, pero ello ocurre "en los grandes centros". Esas sutilezas son una marca de clase.

"Viva, graciosa, con la gracia ligera y la natural viveza de movimientos de una gama, cariñosa, ardiente, linda, pura, su posesión, algo como el sabor acre y fresco de la savia, habría podido hacer la delicia de su dueño en esas horas tempranas de la vida en que el falso prisma de las ilusiones circuye de una aureola a la mujer" (p. 33)

"Cariñosa, ardiente, linda, pura", ahí está enunciado ese modelo que es también Donata a ratos, la sencillez, es decir, la tosquedad que el narrador nombraba desde arriba, pero mirada desde otro ángulo, y que será una de las características de las ficciones gauchas del futuro, opuestas a la complicación creciente, a la intolerable confusión de los

¹¹ Para un estudio de este arquetipo finisecular, vid. "Mujeres prerrafaelitas", en Hinterhäuser, Hans, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 91-121,

grandes centros. El modo en que en esta ocasión el narrador contrapesa tanta belleza y frescura, tiene que ver con la imagen de la mujer que subyace a todo el texto, que se explicita en un momento dado, y en la que más abajo nos detendremos, pues es "el falso prisma de las ilusiones", lo que "circuye de una aureola a la mujer", pero no deja de ser interesante observar ahora cómo esta afirmación convierte todos los anteriores adjetivos en parte de esas falsas ilusiones, y cómo asimila "el sabor acre y fresco de la savia" a las impresiones de experto catador de Andrés -la bestia que bramaba no hace muchas líneas-.

Cada una de las descripciones de Donata, por tanto, aparece atravesada por distintas líneas de sentido, que la dispara en direcciones diversas. En esas circunstancias, las condiciones de Donata que hacen posible su sublimación, aunque presentes, no pasan todavía de ser virtualidades.

En la última ocasión en que aparece viva en el texto, cuando le comunica a Andrés su embarazo, en el momento en que éste se hallaba preparando su partida, se encuentra enunciado de alguna manera hacia dónde se dirige esa virtualidad. El joven estanciero se sorprende de la noticia, ya que es la primera vez que le sucede, y enuncia, con cierta brutalidad, la explicación: "muy baqueteadas, las otras" (p. 50).

En esa expresión tan gráfica, las "otras" son sus amantes urbanas, tan expertas en evitar embarazos, tan calculadoras en el momento de la entrega, tan esquivas, con siempre un reducto ajeno que subsiste a esa entrega, la economía del cuerpo propio y del propio placer que incluye a otros amantes. La oposición que establece Andrés hace pasar a primer plano por primera vez las virtualidades que tenía la figura de Donata que, en tanto que inocente, en tanto que víctima de las correrías de Andrés, precisamente porque su entrega es total y no está baqueteada previamente, sirve de contraste rural al alambicamiento y falsía del medio urbano que se entrevé en el mismo momento en que la novela va a cambiar de escenario.

Es decir, si en todos los momentos anteriores, la caracterización positiva de Donata aparecía velada de una forma u otra por el escepticismo del narrador, que la contemplaba displicente desde arriba, ahora, en el momento en que va a darse paso a las aventuras urbanas de Andrés, lo primario queda convertido en lo puro, la ignorancia en candor. Y, no lo perdamos de vista, su caracterización positiva es tanto mayor cuanto mayor es la plenitud de su entrega. Recordemos que su fidelidad al crecientemente mezquino Andrés aparece completada por su silencio respecto a la paternidad de su hija, que le hace arrostrar un mayor desprecio del resto de los gauchos.

Es decir, la ambivalencia del personaje de Donata escribe de manera ejemplar el proceso de transformación de la imagen del gaucho en la novela argentina del período estudiado, y precisamente en el cual, en el momento del tránsito, hay que ubicar esta

novela. Su paso del ejemplo más acabado posible de barbarie, al depositario último de los valores de una civilización considerada más espiritual en retroceso, sólo tiene lugar con respecto a la ciudad, a otro ámbito que se considera crecientemente espacio de la degradación social y del caos. Esa pureza original de los valores propios tiene que ver precisamente con su total entrega instrumental al patrón, con la total puesta a su disposición de su cuerpo, ya sea para el placer, como en este caso, o, lo que es más frecuente, para ser utilizado en el trabajo.

Tiene asimismo mucho de vindicación *a posteriori*, pues su figura aparece notablemente favorecida cuando es recordada. La misma Donata a través de su hija aparece como posible redentora de Andrés en cuanto que no está. De haber sobrevivido al parto hubiera complicado notablemente la trama. Es difícil imaginar la total entrega del estanciero a la crianza de esa niña en que se funde su sangre con la tierra, con una Donata efectiva y real compartiendo el protagonismo. La exaltación de los valores y la idiosicrasia gauchas -es decir el diseño letrado de ambos- encontrará en el futuro su expresión más acabada en el género de la elegía.

Los cuerpos de los gauchos buenos

Cuerpos que se entregan sin condiciones al patrón para su goce, que devuelven hasta el infinito bien por mal, que responden con la más total abnegación la indiferencia de sus superiores, que prestan su cuerpo para que el otro establezca sobre él la peculiar economía de su uso. Y sobre todo, cuerpos que se consumen en el trabajo para el patrón, buscando superarse en su servicio, encontrando en ello su orgullo y su razón de ser.

Ño Regino, el padre de Donata, será el ejemplo más acabado que encontraremos en la novela de este tipo, que encarnará al "gaucho endeveras", cuando lo acabe de diseñar Güiraldes:

"Ño Regino, un servidor antiguo de la casa, asistente del padre de Andrés en las patriadas de antaño contra la tiranía, uno de esos paisanos viejos cerrados, de los pocos que aún se encuentran en la pampa y cuyo tipo va perdiéndose a medida que el elemento civilizador la invade.

Había visto niño a Andrés, le llamaba el patrón chico, y tenía con él idolatría: era un culto, una pasión." (p. 32)

En él se encuentran, pues, las características principales que conformarán en el futuro el tipo. Su nombre, Regino, aparece completado por dos elementos que precisan su sentido. De un lado la fórmula de tratamiento coloquial "ño" que aparece asumida por el discurso culto del narrador como la manera adecuada de nombrarlo, la única posible.

La otra circunstancia que completa su identidad, "servidor antiguo" estaba implícita ya en su nombre.

Su identidad, por tanto, aparece definida por el hecho de servir. Es un servidor. Su vida tiene como sentido únicamente el servicio. No sólo ello, sino que ha hecho que de ese servicio una suerte de culto laico, siente "idolatría" por el patrón, y no vacilará en cumplir sus órdenes por arbitrarias que estas parezcan. Y lo serán mucho desde que se inicia la relación con Donata, pues no dejará de buscar pretextos para alejarlo del puesto. Y es que, como la propia chica le explica a Andrés, ante sus temores de que regrese antes de hora y le sorprenda en el puesto: "Solamente [...] muerto lo traerían. Tratándose de servir a su patrón chico, ¡cuándo sabe andar con mañas el viejo!" (p. 38). Significativamente es en este momento cuando, por única vez antes de su evolución posterior, el narrador detecta en Andrés "algo como la sombra de un remordimiento" (*ib.*).

Después, cuando la desgracia se ceba en su familia, desaparecerá discretamente de escena. Su historia posterior no interesa. No vuelve a aparecer, a pesar de que sabemos que su proyecto original era irse "para afuera con la nietita" (p. 124). El relato que le nombra como servidor, sólo lo incluye en tanto que sirve. Esa es la única manera en que puede entrar en la historia familiar. Aunque no muere como Donata, desaparece sin dejar rastro antes que ocupar cualquier otro lugar. Entregar su nietita para ser incluida en el linaje del otro, borrarse en el momento en que es convertido en origen y su filiación con él ancla por un momento el destino del patrón, será su último servicio.

Y servir será también su manera de ingresar en el panteón de la patria. Pues no sólo es servidor, sino, además, antiguo, uno de los últimos representantes de su "tipo". Aparece vinculado al pasado de la patria -las patriadas- y al de la familia de Andrés -asistente de su padre-. Representa el contacto del relato y del protagonista con la historia, y su inscripción en ella -no en vano esa es la única vez en que son mencionadas las hazañas del padre-. Supone además -en este caso sí- la huella en el texto del viejo gaucho patriota de la gauchesca.

La historia incluye los lugares respectivos, y ambos servicios -al padre y a la patria- aparecen inseparablemente unidos, el uno como reverso del otro. La historia patria es en estas ficciones un album de familia. La entrada en él de los peones que acompañaban y asistían a los viejos oligarcas tendrá como misión subrayar su fidelidad, indistinguible de su patriotismo. No es extraño entonces, que ya en el relato de Cambaceres, el final del retrato de ño Regino aparezca en el tono de la elegía. Servicio, patriotismo, idolatría al patrón, elegía: una buena parte de las ficciones gauchescas del futuro están incluidas así en estos dos párrafos.

Pero el caso de ño Regino no es, de ninguna manera, un ejemplo aislado. Villalba, el mayordomo, aparece ya en el primer capítulo de la novela como el brazo ejecutor de las órdenes del patrón (p. 5). Su diligencia en dirigir efectivamente la estancia se prueba en lo detallado del informe sobre la marcha de la estancia con que recibe a Andrés cuando éste regresa de su amplio periodo de ocio en la ciudad (pp. 128-129). Su fidelidad es puesta a prueba por los improperios de que es objeto por parte de su patrón: "imbécil" (p. 130), por sus hipótesis sobre el embarazo de Donata, justo cuando acababa de concluir su informe; y de nuevo "imbécil" (p. 176), por hablarle de las pérdidas causadas por la tormenta durante la enfermedad de su hija. Sin embargo, su actitud nunca deja de ser la esperada de los buenos servidores de estos textos: "humildemente [...] detenido a la distancia, descubierto" (p. 176).

Por otro lado, la muerte de un peón al intentar rescatar a Andrés en su accidentado paso de la creciente constituye una de las ocasiones en las que el narrador abandona su carácter impertérrito, y, ante la ignorancia del protagonista, él es quien se ocupa de caracterizar "el abnegado fin de uno de aquellos infelices, y el ardor, el infructuoso empeño, de su compañero por salvarlo" (p. 120). Se trata de los mismos peones que, en la narración del viaje desde la estación de ferrocarril a la estancia han sido calificados como "chusma" (p. 111), y han sido acusados a gritos de parecer "napolitanos" por el impaciente Andrés ante su tardanza en sacar el carruaje de una "encajadura vieja de carreta" que le ha hecho ladearse (p. 116). Responder con abnegación absoluta, hasta perder el cuerpo por completo, hasta morir, al desprecio de su patrón, cuya voz se confunde por momentos con la del narrador¹², parece ser entonces su destino.

Otro tipo de personaje gaucha, emerge entre los embrutecidos peones, la indiferenciada "chusma" que aparece en el pórtico de la obra convirtiendo en sangriento el trabajo de la esquila. Significativo resulta que Carlos Alberto Leumann a la hora de juzgar los fallos que según él presenta la construcción de esta novela, cite entre ellos el no haber profundizado en el drama de ño Regino y de su hija, y no haberse ocupado más extensamente del heroísmo del peón que da la vida por su patrón¹³. Su lectura

¹² Se observa claramente esta indefinición, si reproducimos la cita completa: "Pero una secreta repugnancia lo detuvo, un inconfeso pudor de poner en boca de aquella chusma lo que tan cerca le tocaba" (p. 111).

¹³ "Se ignora el alma del gaucha que muere por salvar la vida de su patrón en el cruce de un arroyo desbordado. Ni siquiera sabemos su nombre. ¿Y ño Regino, el desdichado padre de Donata? Un paisano noble, bueno, humilde. Bastan, para sentirlo así, las pocas palabras que dice en diálogo con Andrés. Pero deja de figurar, desaparece, precisamente cuando un conflicto dramático, la sevicia de su patroncito, nunca imaginada por él, impone algo más que la simple mención de lo que entonces hace. Y su hija, la pobre Donata, ¿qué ha pasado en su corazón cuando la ausencia de Andrés, la muerte próxima, y la vergüenza de su padre sobrevienen como final monstruoso de su corta vida? Ni una palabra", edición citada, p. XVIII. La asimilación crítica de *Sin Rumbo* a determinadas ficciones gauchescas del futuro se aprecia, por ejemplo, al asociar este lamento por la escasa incidencia de estos personajes en la acción, con la

retrospectiva señalará como carencia el que no se ajuste escrupulosamente al modelo desde el cual se la lee. Y es que, cuando la crítica del futuro asimile *Sin Rumbo* a las pastorales gauchescas del cambio de siglo, llamará precisamente la atención sobre estos personajes, textos limítrofes, lugar mismo del tránsito, de la metamorfosis, del "gaucho roñoso" al criollo ejemplar, de la barbarie a la civilización en la imaginación de los letrados.

consideración de ño Regino como "gaucho superior y característico", y la detección en él de "la virtud elemental y el habla serena, digna, de los gauchos", y "el filosófico humorismo de sus comparaciones artísticas" (*ib.*). Resulta interesante observar cómo esta lectura de la novela, asimila también estas ficciones a las del género gauchesco redefinido por la crítica laudatoria del siglo XX. Por otro lado, la otra cara de este lamento del crítico resulta bien significativa sobre qué se busca encontrar a esas alturas (1949) en estos textos: "En cambio Cambaceres apura íntegro el examen psicológico, sutil, sagaz, de la vulgarota cantante italiana y de su marido jocosos, el conde Gorrini" (p. XIX). En términos parecidos lamenta a continuación la incidencia de Contreras, vuelto "personaje incidental" por la mirada selectiva del crítico.

4. Las dos caras del paisaje

Esta doble faz de los gauchos de la estancia de Andrés, quizá pueda ponerse en paralelo con la del paisaje, en una doble veta que tendrá amplia descendencia en narradores posteriores. La pampa, tan pronto es ese paraíso rural en que las fatigas, a fin de cuentas, tampoco lo son tanto, pues se ven compensadas por la vida esencial en contacto con la naturaleza y todas esas cosas, al estilo de lo que encontraremos, sobre todo, en *Zogoibi*, o ese medio hostil, ámbito privilegiado del instinto, donde la supervivencia digna es un objetivo nada desdeñable, y que, de manera paradójica y problemática, encontraremos en Benito Lynch.

La pampa, el espacio del instinto

"El sol, a plomo, quemaba, blanco como una bola de vidrio en un crisol. Los pastos marchitos habían dejado caer sus puntas, como inclinando la cabeza agobiados por el calor. Echados sobre las pajas, entre el junco, en los cardales, al reparo, ni pájaros se veían" (p. 14)

En un ambiente como éste se producirá la acometida de Andrés a Donata muy pocas páginas después, entre "el zurrido de las moscas pululando en las rendijas por donde entraba el sol" (p. 19). En estos capítulos iniciales, y con el precedente cercano de la esquila, la pampa aparece como el espacio más adecuado para la animalidad.

La pampa, espacio melancólico y transcendente

Si esta imagen del bochorno aparece en el primer capítulo narrativo tras el cuadro inicial y la recapitulación que, en el segundo, nos sitúa a los lectores en antecedentes sobre el temperamento de Andrés, posición similar ocupa, respecto a la descripción de la hierra, cerrada con la mirada torva de Contreras, la descripción del paisaje invernal, desolado, que inicia el capítulo siguiente. "Parecía ser hora de sol alto, cuando de pronto oscurecía y la noche llegaba sola, triste, negra, eterna hasta la mañana siguiente" (p. 47), leemos allí. La voz del presunto narrador impávido, proyecta sobre su descripción del paisaje los sentimientos del protagonista ya a esas alturas, la noche, a la que se ve abocado a causa de su nihilismo y de su abulia.

Pero no sólo esto, sino que cabe ubicarlo, junto a las referencias al suicidio que ya se han producido a estas alturas de la novela¹, en la cadena de presagios que van

¹ En la primera ocasión en que es sugerido, se hace a través de una cita de Schopenhauer, que, por cierto, no puede decirse precisamente que sea un filósofo positivista, sino, más bien todo lo contrario: "Media

anunciando a lo largo de todo el texto la tragedia final². De nuevo el artificio del método experimental se quiebra, y nos permite observar de manera ejemplar, de qué manera el sentido de un texto va siempre más allá de esa imposible ilustración del supuesto referente. En esta ocasión, lo que se desliza en esto que debía ser una acotación es una lectura trascendente del paisaje, algo que podía apreciarse ya en determinados textos del género gauchesco, como el *Santos Vega*, de Hilario Ascasubi, que su homónimo de Obligado introducía como uno de los mecanismos de integración del mito en la tradición letrada, y que conducirá, directamente, al "remedo de la eternidad", de Azorín³, nueva forma de su estepa castellana particular, a las sombras en el crepúsculo de Güirales, y a ese tratado que convierte el paisaje en un texto para leer en él las claves del pasado, presente y futuro de la nación que será *Radiografía de la pampa*, de Ezequiel Martínez Estrada muchos años después. También con este rumbo es posible leer la novela de Cambaceres.

Las furias de la naturaleza

Distinta connotación tienen las dos tormentas que se describen. La primera (p. 102), aparece como un obstáculo que se interpone en el camino de regreso de Andrés hacia su estancia, hacia el ámbito de su posible redención, y hacia la verdad de lo sucedido con su hijo, y que, por tanto, produce el diferimiento de esta información, que con ansiedad está esperando también el lector.

La segunda tormenta (p. 155) nos presenta a Andrés realizando la mayor prueba de su cambio y redención, al colocarse al frente de sus hombres en la dura e ingrata tarea de enfrentar a la naturaleza para salvar lo que se pueda, como harán otros "patrones gauchos" (en la expresión de Lynch⁴) en novelas del futuro⁵.

hora después cerraba los ojos sobre estas palabras de Schopenhauer, su maestro predilecto: 'el fastidio de la noción del tiempo, la distracción la quita; luego, si la vida es tanto más feliz cuanto menos se la siente, lo mejor sería verse uno libre de ella'" (p. 13).

² Si nos extendemos algo más en la cita de esta descripción, aumenta la nómina de elementos que connotan muerte: "En un último esfuerzo de calor, el pasto, regado por los aguaceros de otoño, empezaba a querer brotar. En vano: las primeras heladas lo *mataban* chiquito; el campo, cubierto por el manto de vidrio de la escarcha, *como envuelto en un sudario*, amanecía *blanqueando*, mientras los árboles perdían sus hojas una a una y mostraban el enredado laberinto de sus gajos *secos*, sobre el que las altas siluetas de los álamos se destacaban como *esqueletos de gigantes*" (*ib.*). Los subrayados son míos.

³ Azorín, "Cervantes y Hernández", en Isaacson, José (comp.), *Martín Fierro: cien años de crítica*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1986, p. 164.

⁴ Utilizará este término con profusión en su opúsculo ensayístico "El estanciero". Basta para comprobarlo el fragmen reproducido por Ulises Petit de Murat en los "trozos escogidos" que aparecen como apéndice a su biografía del autor: *Genio y figura de Benito Lynch*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1968, pp. 146-149.

⁵ Un buen ejemplo es, sin duda, don Rudecindo, el patrón de *Silvano Ponce*: "A él, que lo hicieran acampar al sereno; lo racionaran con mate; lo mandaran parar rodeo; esquilar la majada; galopar veinte

Sin embargo, una particularidad presenta esta hostilidad de la naturaleza en el caso de las tormentas de esta novela, frente a los dos ejemplos reseñados anteriormente: su espectacularidad.

"[una mole enorme de sombras] parecía venir rodando por el camino, imponente, fantástica, monstruosa.

Súbitos resplandores la atravesaban, como llamaradas entre la espesa humareda de alguna inmensa quemazón.

Cambiaba de color. Era oscura primero, casi negra; luego azul; luego gris, de un gris sucio y terroso al acercarse.

De pronto, silbó el viento, los árboles crujieron, se sacudieron, una nube de hojas voló entre una nube de polvo; gruesas gotas salpicaron el suelo, sonaron como tiros en el techo de hierro del galpón, acribillado un momento después por la descarga incesante y furiosa de la lluvia" (p. 155)

Esta naturaleza alzada, barriendo con hombres y animales, es presentada como un espectáculo grandioso, imponente, del que es posible abstraer su condición estética de las terribles consecuencias que presenta para los personajes. Este tipo de paisaje hostil, va a ir compartiendo crecientemente con las versiones bucólicas su condición de estampa. Al otro lado de tanta grandeza se hará posible la escritura épica. La tormenta de *Los caranchos de la Florida*, pero también la de *Don Segundo Sombra*, los incendios de *Raquela* o de "El diablo en Pago Chico" de Payró, del mismo modo que el de *La guerra gaucha*, pueden entonces leerse desde aquí.

Dos miradas de Andrés a sus posesiones

No es ésta, evidentemente, la única versión del paisaje que vamos a encontrar en la novela. De hecho, y como nueva muestra del modo en que las descripciones son connotadas por el narrador proyectando sobre ellas emociones atribuídas previamente a los personajes, las dos fases en la vida de Andrés pueden leerse como un cambio en su perspectiva sobre el campo.

"A la vista de la tierra reseca y partida en grietas por el sol, de los pastos abatidos y marchitos, en presencia del viento exhalando el monótono gemido de su voz al desgarrarse

leguas, pelo a pelo; pialar sin dar resuello en una tierra; pero que no lo embretaran en una ciudad, porque entonces era inútil como mancarrón quebrado", Méndez, Delfor B., *Silvano Ponce. La novela de un mensual*, La Plata, 1938, pp. 14-15. Pero los ejemplos podrían multiplicarse. Así, "Don Goyo González" es "fuerte como un tala", y "cuentan que en su juventud tenía fama de gran jinete y pialador: aun hoy es su gusto a veces, cuando se trabaja hacienda en la 'ensenada', entrar a enlazar, montado en su oscuro y bien sentado sobre el recado de anchos bastos con las puntas enchapadas en plata", Wernicke, Edmundo, *Memorias de un portón de estancia*, ed. cit., pp. 21-22. Al final del recorrido, cualquiera de los patrones gauchos que tiene el todavía anónimo Fabio Cáceres en su vida de resero: "El patrón, a caballo entre nosotros, no nos perdía pisada, ni desperdiciaba ocasión de ayudarnos con alguna broma", Güiraldes, Ricardo, *Don Segundo Sombra*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 268.

en su choque contra la copa de los árboles, o levantando a lo lejos la espiral de negro remolino, como humaredas del campo en combustión, un fastidio inaguantable, un odio, una saciedad de aquel cuadro mil veces contemplado lo invadía" (p. 21)

Así leemos como corolario a los diversos párrafos anteriores en que se describe el "amargo escepticismo" (p 20) del protagonista en el inicio del capítulo V. Pero la tediosa estancia en la ciudad de aquel invierno cambiará mucho las cosas, y bien diferente será el panorama tan sólo algunos meses después. Ya para cuando la definitiva conquista de la Amorini, con su marido prudentemente en Brasil, no ofrezca para él ningún aliciente, y ello renueve las "acerbas impresiones de su mal", la actitud de Andrés habrá cambiado notablemente: "Al respirar el aire fresco y puro de la noche -leeremos entonces-, las ráfagas del viento de tierra con olor a campo y con gusto a savia, se sentía de pronto poseído por un deseo apremiante y vivo: volverse" (p. 101). Así que el panorama que se presentará a sus ojos cuando cese la tormenta no podrá tener nada que ver con el que aceleró su marcha:

"Una raya de luz partía en dos el horizonte, se divisaba al oeste como un arco iris acostado.

Las nubes, después de descargar su enorme peso de agua sobre el suelo, livianas, se remontaban. Bajo el espacio ensanchado, la calma empezaba a renacer.

Los gallos desde las casas, cantaban aleteando; se escuchaba a la distancia el balido de las majadas; desconfiados, los teros observaban, se hacían chiquitos en lo seco, mientras agarrando el campo por suyo, las manadas de yeguas, friolentas, con los pelos parados, retozaban entre el agua.

Era como una aurora de vida y de alegría" (p. 107)

Cuando, en un paisaje así caracterizado se distingue el puesto de ño Regino y de Donata, ya no resultará sorprendente la reacción del protagonista: "sintió que los ojos se llenaban de lágrimas que no podía, que no sabía llorar él, el descreído..." (p. 109).

Un panorama desde lo alto

Pero en realidad esa pampa siempre había estado allí, y, aun cuando el personaje no había tenido ojos para ella, el narrador sí había sido capaz en todo momento de observar su belleza. De hecho, prácticamente en el arranque, nos encontramos con toda una declaración estética de intenciones. La pampa es definida allí como "reflejo verde del cielo azul, desamparada, sola, desnuda, espléndida, sacando su belleza, como la mujer, de su misma desnudez"⁶

⁶ Comparación ésta de la pampa con la mujer que tendrá una amplísima descendencia hasta convertirse en todo un tópico: "Lucía [...] era el terruño palpitando en un ser", escribe por ejemplo Enrique Larreta en Zogoibi (Buenos Aires, Jacobo Peuser Lda, 1926, p. 55). Y no sólo, además, en la ficción. Cuando los críticos echen mano de tropos para ilustrar sus afirmaciones, en algún caso también utilizarán este símil, dejando leer de paso el lugar propio de enunciación. Así, Ulises Petit de Murat, hablando de los caracteres

La estampa bucólica, pues, en todo su esplendor, en el arranque de una novela naturalista. Y es el narrador, quien se afirma, habla en nombre propio y marca sus distancias con el personaje. Y es bien significativo que sienta la necesidad justo aquí de enunciar sus valores estéticos y su percepción de la llanura argentina. Nos encontramos en el capítulo II, y se halla describiendo la estancia de Andrés. "Desde lo alto, y sin que alcanzaran a estorbar la vista..." (p. 6) es la perspectiva desde la que se describe, desde lo alto de la casa, que, a su vez, se encontraba "sobre la cumbre de un médano en forma de caballo corcovado"⁷. El narrador observará enternecido esta propiedad tradicional de un miembro de la oligarquía tradicional, que, aunque no lo sabe a estas alturas, sólo en la tierra puede encontrar su salvación. Los comentarios sobre la carencia de belleza de la llanura quedan ya muy lejos⁸. Se trata del paisaje propio, en todos los sentidos.

Por último, no deja de resultar significativo también que en los capítulos en que se narra la efímera felicidad de Andrés los peones desaparezcan casi totalmente, y la pastoral aparezca dada por las referencias al paisaje, que son más frecuentes que en el inicio, y también más bucólicas. Los alegres pensamientos de Andrés del capítulo XXXIII, aparecen enmarcados por "uno de esos días blancos de primavera, cuando la luz del sol se derrama como un inmenso riego, y la savia fermenta en las fibras de las plantas, y en ese otro parto, al fin de esa otra gestación, revientan las yemas de los brotes" (p. 149).

Los gauchos, como vimos, deben no estar para que sus cualidades positivas aparezcan destacadas como se debe; el paisaje, por el contrario, permanece. Es más, esa permanencia permitirá leer a espectadores privilegiados esas presencias que son objetos de la elegía, como en el *Santos Vega*, de Rafael Obligado, o como el final de *Don Segundo Sombra*.

que la pampa presenta en la obra de Benito Lynch, habla de la "demoledora certidumbre de que hay que dominarla y aprovecharla como a una hembra endemoniada" (*op. cit.*, pp.134-135). De más está decir que tan atrevida imagen no procede de ningún texto de Lynch.

⁷ Por cierto que, lo que son las cosas, la revista *Sud América* publicaba, como nos relata Josefina Ludmer, "el 15 de julio de 1886 [...] una descripción del palacete de Cambaceres". En el arranque mismo del artículo puede leerse que la casa "tiene todo el aspecto de un castillo colocado sobre una colina en miniatura", *op. cit.*, p. 107.

⁸ Y ello a pesar de que, por ejemplo, en 1910 todavía encontremos afirmaciones como la de Eduardo Acevedo Díaz (h.), que considera que una de las mayores virtudes de Lugones, en referencia precisamente a *La guerra gaucha*, es su capacidad "para descubrir bellezas donde lo prosaico señorea", Acevedo Díaz, Eduardo (hijo), "Los Centauros", en *Los nuestros (estudios de crítica)*; Buenos Aires, Martín García, 1910, p.177.

5. La tragedia de un dandy.

El protagonista absoluto de la novela es el estanciero Andrés. La narración es la historia de su evolución psicológica y de su fracaso vital. De hecho, la estructura nítidamente tripartita de la novela viene dada por sus desplazamientos. La acción siempre sigue sus movimientos. El narrador se muestra en todo momento muy atento a sus reflexiones, a sus cambios de carácter, a sus decisiones. Como veremos, la novela naturalista se hace por momentos novela psicológica.

Un caso de spleen

El rasgo central de Andrés, que aparece como resultado de su pasado ya en el inicio de la obra, es su "amargo escepticismo" (p. 20). En el capítulo de su presentación, nos lo encontramos "seco, estragado, sin fe, muerto el corazón, yerta el alma, hato de la ciencia de la vida, de ese agregado de bajezas: el hombre" (p. 11). No cree en nada, se nos dice en repetidas ocasiones; pasa los días encerrado en su cuarto sin nada que hacer, porque nada parece motivo suficiente para romper esa dinámica, nada que no sea reiterarse mentalmente sus convicciones de nihilista (p. 20). El discurso con que obsequia a las autoridades locales cuando es propuesto presidente de una comisión que debe obtener del gobernador una serie de inversiones para el municipio es toda una declaración negativa de (des)creencias y (falta de) principios:

"Déjense de perder su tiempo en Iglesias y en escuelas; es plata tirada a la calle.
Dios no es nadie; la ciencia un cáncer para el alma.
Saber es sufrir; ignorar, comer, dormir y no pensar, la solución exacta del problema, la única dicha de vivir.
En vez de estar pensando en hacer de cada muchacho un hombre, hagan una bestia... no pueden prestar a la humanidad mayor servicio" (pp. 30-31)

Sin embargo, nada más opuesto al carácter de Andrés que la indiferencia. Este escepticismo militante que profesa, no le ha hecho mirar con indiferencia cuanto le rodea. Así, a lo largo de toda la novela, nos lo encontramos presa de ataques de impaciencia, de "irritaciones sin causa ni razón" (p. 21), comportamientos que translucen invencible ansiedad. Recordémoslo, por ejemplo, "excitado", "inquieto", "febriciente", en el lecho, junto a Donata, antes de abandonarla a media noche huyendo del puesto por la ventana, con su ropa en un montón en la mano. "Estado mental cercano a la locura", había sido el diagnóstico (p. 21).

Puede así, el narrador, hablar, a propósito de Andrés, de "fastidio inaguantable" ante el paisaje de sus campos (p. 21), del "revuelo antojadizo de su espíritu" (p. 25),

como la razón que le hace acudir a la fiesta del pueblo; de las "caprichosas alternativas de la fiebre del deseo" (p. 34), que, en ocasiones le lanzan apasionado a los brazos de Donata, del "tormento de su obsesión moral" (p. 73), que busca distraer con sus amores de entretelones, de la "sorda crispación nerviosa" (p. 91), que le lleva a buscar a toda costa el duelo con el conde Gorrini después de haber sido sorprendido en compañía de la Amorini. La "perfecta sangre fría", de que hace gala en este episodio (p. 89), no puede conservarse durante mucho tiempo. Esa dualidad ya la había observado el narrador al explicarnos que de sus encierros salía tan sólo para galopar locamente contra el viento, o para dar rienda suelta a su "pasión de la caza", expresión de "su afán de matar y hacer daño" (p. 22)

Cuando un personaje de estas características se vuelque en su hija como la única posibilidad de salvación, como un atisbo de sentido para su vida, no podrá sorprendernos que lo haga de manera obsesiva. "En el estado de eretismo nervioso que había llegado a apoderarse de él -es posible leer por ejemplo en la página 158- el mismo sordo malestar, su temor, sus aprensiones de siempre lo asaltaron, el vago y confuso terror latente en él, que llegaba por momentos a amargarle hasta los besos y cariños de su hija" (pp. 158-159). Cuando este último asidero desesperado fracase, el suicidio, al que se alude en dos ocasiones a lo largo de la novela (pp. 13 y 82), en el que Andrés piensa durante los momentos de agudización de su crisis, será la única salida posible.

Otro elemento que no puede dejar de señalarse son "las veleidades artísticas, las fugaces aspiraciones a lo grande y a lo bello" (p. 11) que Andrés tuvo en su juventud. Éstas, si bien se vieron frustradas por su incorregible nihilismo, iban a dejar algunas huellas en su personalidad posterior. Es capaz, por ejemplo, de distinguir a la Amorini de las cantantes que realmente saben dar la emoción adecuada a aquello que cantan (pp. 96-97). Asiste regularmente a las funciones del teatro Colón, en el cual posee nada menos que uno de los palcos de la escena. Este refinamiento espiritual que se ostenta y se ejerce, es -ya lo observamos- una de las características que definen al *gentlemen* de la generación del 80, al *dandy*, tal como lo define Noé Jitrik. La decoración de su casa de la calle Caseros, calificada por el narrador como "un lujo a la vez de mundano refinado y de artista caprichoso", que contrasta tan poderosamente con la austeridad de su exterior, se acerca, sin embargo, plenamente al interior modernista, y hacen de su propietario, que, dicho sea de paso, solo fuma cigarrillos turcos (p. 21), un *dandy* finisecular.

"El pie se hundía en una espesa alfombra de Esmima.

Alrededor, contra las paredes, cubiertas de arriba abajo por viejas tapicerías de seda de la China, varios divanes se veían de un antiguo tejido turco.

Hacia el medio de la pieza, en mármol de Carrara, un grupo de Júpiter y Leda de tamaño natural.

Acá y allá, sobre pies de ónix, otros mármoles, reproducciones de bronce obscenos de Pompeya, almohadones orientales arrojados al azar, sin orden, por el suelo, mientras en una alcoba contigua, bajo los pesados pliegues de un cortinado de lámparas *vieil d'or*, la cama se perdía, una cama colchada de raso negro, ancha, baja, blanda.

Al lado, el cuarto de baño al que una puerta secreta practicada junto a la alcoba conducía, era tapizado de negro todo, como para que resaltara más la blancura de la piel" (pp. 76-77)

Chinerías, mármoles, decoración de motivos grecolatinos, colchas de raso.... Nada falta. En "invernales horas", podríamos mirar a Carolina -como dice el poema de Rubén Darío, cuatro años posterior- como si estuviera en su casa¹.

Otra de las etapas por las que pasó en sus años mozos, fue la del "haragán, estudiante y rico", en compañía, lo que son las cosas, de "los estudiantes pobres de San Telmo". Así, sus veleidades artísticas serán sustituidas por otra afición que no dejará de dejar sus huellas en el momento en que se produce la acción que se narra: la "orgía" (p. 11), su afición a "los amores fáciles de entretelones" (p. 51), con una amplia trayectoria a sus espaldas, que le otorga, por ejemplo, "el golpe de vista seguro y rápido de los maestros" (p. 64). Por ello, Donata no puede pasar de ser "apenas un detalle en la existencia de Andrés" (p. 33).

Así las cosas, este personaje nihilista acérrimo, "abismado el espíritu en el glacial y terrible 'nada' de las doctrinas nuevas", "arreatado en la corriente destructora de su siglo", presa de frecuentes ataques de ansiedad e ira que lo llevan al borde de la locura, que gusta del escándalo, que es, en cierta medida exhibicionista de su nihilismo ante sus vecinos, con afición por el arte, gustos refinados, amor por el lujo, con un pasado de estudiante haragán y una desmedida afición por las mujeres que casi lo convierten en un coleccionista, Andrés no difiere gran cosa de otros personajes torturados y excéntricos que aparecerán en narraciones que la crítica ubica ya bajo el rótulo de modernistas. Tampoco está tan lejos de Des Esseintes, el protagonista de *A rebours*, de Huysmanns,

¹ Es imprescindible citar aquí a David Viñas hablando de la preferencia de los escritores del 80 por los interiores, y señalando su continuidad con los modernistas: "Los ámbitos cerrados serán los más adecuados para la protección", explica. Y continua: "la literatura, fascinada completamente por el descubrimiento de su autonomía, se torna a sí misma como objeto. Por eso es que en este aspecto, en la literatura de los *gentlemen* [...] van apareciendo cantidad de brotes que se dilatarán con el modernismo: biombos pintados, lienzos adosados a las paredes, estilo de empapelados que recubran y acolchonen el muro", *op. cit.*, p. 33. Y, similares rasgos aparecerán en la escritura de sí mismos que estos dandies finiseculares realizan cuidadosamente. "Su escalinata de mármol da acceso a una sala cubierta de ricos gobelinos; aquí un cuadro, allí un mueble de vapor inapreciable, donde está marcado el sello de la mano del artista; más allá un espléndido espejo de luna veneciana; sillones y muebles que incitan a una dulce voluptuosidad de una pereza decente; por otra parte, una ventana cubierta de ricos y pesados cortinados... Cambaceres pasa, al mismo tiempo, una vida activa y muelle -tiene gustos de sibarita y nerviosidades de industrial emprendedor". Esta cita no está extraída de ninguna novela, sino de la descripción de la casa de Cambaceres publicada por *Sud américa* en julio de 1886, ya mencionada. Citada por Ludmer, *op. cit.*, pp. 107-108.

que, de alguna manera, fue el padre estético -o uno de los principales- de muchas de esas criaturas latinoamericanas. Ese caminar sin rumbo que lo caracteriza y que da título a la novela se parece sospechosamente al *spleen* modernista. Y es que la realidad en que se mueve este personaje, por muy *gentleman* del 80 que sea, tiene bastante poco de estable. Es la "corriente destructora de su siglo".

"Es más criollo que un zapallo y más feo que un viento de cara" (p. 45). Estas comparaciones, referidas a un toro, aparecen sorprendentemente en la boca de Andrés durante la escena de la hierra. Por debajo de todas esas sofisticaciones finiseculares, hay un hombre de campo, un patrón gaucho. Su salvación posible estará en ser esto, en ejercer de esto, en ser el dueño efectivo de la tierra, en preocuparse por la marcha de la estancia y abandonar esos roles urbanos y cosmopolitas que lo arrastran sin remedio a su disolución. Es decir, en retirarse al campo, pero también en volver a convertirse en un sujeto productivo. En ocupar su lugar. Y eso pasa también por la construcción de una herencia.

Una historia familiar de (malas) educaciones

Su padre, con su "espíritu positivo y práctico", quiso que Andrés estudiara "teneduría, alemán, inglés", y "meterlo en un escritorio" (p. 9). La madre, por el contrario, sueña para él "otras grandezas", y se ocupará de justificar sus hechos, y de torcer la autoridad férrea del padre con "esa guerra sorda y sin cuartel de las mujeres que acaba por convertir el hogar en un infierno" (p. 10). Ello la convertirá en "cómplice inexorable de su daño" (p. 9).

Aquí terminan los datos que se nos proporcionan a los lectores sobre los ascendientes de Andrés. Será fruto entonces de su educación, defectuosa, de la erosión de la autoridad del padre, de los delirios de grandeza de su madre. Es el producto decadente de una clase, pero esta decadencia parece social, cultural. El determinismo biológico Eugenio Cambaceres lo reservará para las clases populares.

Su patrimonio, sin embargo, también es familiar, es el objeto de una herencia. Por ello no es casual la referencia, aunque episódica, a sus padres y a su errada educación. Y sólo la casa y los campos, sino también los peones que allí trabajan. La fidelidad de ño Regino, por ejemplo, también es heredada, es parte importante de su patrimonio. Y todo, va cayendo envuelto en el desorden de la vida de Andrés, que el narrador no puede dejar de calificar en repetidas ocasiones: sus propiedades en las mesas de juego² y en el

² "Pasaba horas enteras sobre la carpeta viviendo la vida artificial del jugador, excitado, nervioso, febriciente, perdiendo lo que no podía perder, pagando un olvido momentáneo al precio loco de los últimos restos de su haber" (p. 100)

mantenimiento de su nivel de vida, que incluye el lujo y las amantes³; la fidelidad de sus subordinados con su comportamiento disipado⁴. Con él parece cortarse la cadena de las herencias. En él parece acabar la historia familiar, vinculada al pasado de la patria, y la integridad de su patrimonio. También esto es la "corriente destructora de su siglo".

Por ello, la salvación posible no sólo pasa por la asunción de su rol, por ser de una vez quien se es, sino también por el reconocimiento de su descendencia, por su educación, por la construcción de su herencia. Tiene así sentido el mantenimiento y acrecentamiento de su patrimonio. Él sí siente entonces "la fuerza de la sangre" (p. 134).

Esa niña, entonces, con "su carita trigeña de hijo de tuna, perfecta como un perfil de Meissonnier", y "unos ojos grandes y azules también, de un azul de zafiro en la engarzadura negra de los párpados" (p. 140), entonces, lo liga a la tierra en un doble sentido. No sólo porque le fija a un destino y le otorga, por fin, un "rumbo", sino porque ella misma, con el color de la piel de su madre -siempre matizado por la referencia culta-, y los ojos como los de su padre, presenta una filiación mixta. Hija del estanciero y la puestera, pero educada con su padre y continuadora en el disfrute legítimo de su patrimonio, es la encarnadura de ese retorno a la tierra. Hijo del estanciero y de la tierra misma, ostentará todos los derechos para poseerla, y, en efecto, parece una solución para ese estado de falta de sentido en el que se encuentra Andrés.

Fabio Cáceres, el protagonista de *Don Segundo Sombra* presentará también esta doble filiación de hijo de estanciero y puestera. Es muy interesante que, al otro lado del camino, Eugenio Cambaceres ya plantee esa solución. Sin embargo, en este inicio, esta primera tentativa de volver al hogar esencial se revelará como frustrada. Lo es, porque la muerte se la arrebatará a Andrés, pero el texto nos presenta indicios también de que en cualquier caso lo hubiera sido. El padre, con ese carácter compulsivo de que hemos hablado, continuará en su hija la cadena de malas educaciones que, en el texto, inició su madre. De nada valdrán los intentos de su tía Pepa. Incluso el narrador calificará como "acto de criminal debilidad" sus claudicaciones ante los caprichos de la niña (p. 142).

Pero hay más. De repente, un prolijo excursus que sigue las reflexiones de Andrés da un giro al argumento y niega la existencia misma de esta cadena de (malas) educaciones. Y es que Andrea añade un pecado original que rompe las reglas: es mujer. En la larga reflexión de Andrés sobre el destino de las mujeres que sigue a éste episodio, muestra su escepticismo sobre el valor real de la educación, al menos en su caso (p. 146). Este diseño de una herencia simbólica está condenado al fracaso, pues se duda de las

³ "Sus gastos, sus carruajes, sus caballos, su querida regiamente mantenido por él, todo ese lujoso tren de vida, devoraba por otro lado fuertes sumas" (p. 102)

⁴ El bueno de ño Regino, tras la muerte de su hija, quiere marcharse del pago (p. 119)

posibilidades reales de éxito. De hecho la descendencia es ahora una niña, con todas las implicaciones que eso tiene en un texto como éste. El futuro no aparece como completitud de un proyecto educativo, sino como pérdida. La niña en sí es el asidero; la mujer del futuro, "condenada a recorrer el *via crucis* de su sexo", la garantía de una frustración. Su padre llega, por un momento a considerar "preferible a todo" "el reposo absoluto de la tumba en bien de la niñita" (p. 150). No hay marcha atrás en esas condiciones. La educación ya no es buena ni mala; simplemente, no tiene sentido. Con o sin difteria, el fracaso es inevitable, la solución y el equilibrio, provisionales. La novela llega a un callejón sin salida, que solo la catástrofe, el *Deus ex machina* que hasta cierto punto supone la enfermedad de Andrea, podrá desbloquear. La muerte es ya, a esas alturas, el único desenlace posible.

6. El espacio de los excluidos.

Del mismo modo que la pureza de Donata, solo se hacía del todo evidente por contraste con esas otras "muy baqueteadas" a las que alude Andrés, el espacio completo de lo rural solo adquiere su significación después que se nos describe con cierto detalle la sociedad urbana.

Y es que pocas cosas pueden valorarse positivas de su estancia en la ciudad. El selecto Club, aparece en franca decadencia. Los "hombres serios, los pasivos, lectores de diarios" que lo ocupan de día, aparecen como un resto de otra época. Por las noches, llegan "los muchachos, los nuevos, [...] de vueltas de sus corridas" (p. 62), y se convierte en una timba en la que Andrés se deja partida tras partida los restos de su fortuna. Además, parece que no es tan difícil para cualquiera acceder a él. Lo primero que le pide el conde Gorrini cuando conoce a Andrés es que le invite, precisamente porque "es el más aristocrático" (p. 59). "Es lo más fácil", es la respuesta de Andrés cuando se recupera de su estupor (p. 60).

Precisamente toda la descripción del elenco italiano contratado para esa temporada constituyen los momentos en que la narración alcanza mayor mordacidad. Lo primero que percibe el protagonista cuando entra al teatro es "una nube espesa de humo hediondo a tabaco italiano y a letrina" -nada que ver con el tabaco turco que fuma Andrés-, y lo primero que asoma tras el telón son "las cabezas mugrientas de los comparsas" (p. 53). La Amorini, con sus "posturas pegajosas de gata morronga", y "el acre y estimulante aroma de las flores manoseadas", junto con la contralto, Machi, "macizo pedazo de carne" de "belleza tosca y vulgar" (p. 72) son dos muy buenos ejemplos de mujeres "muy baqueteadas", que se disputan ostensiblemente los favores -y los regalos consiguientes- de Andrés. En cuanto a Gorrini, supuesto conde, marido cornudo, cobarde y charlatán poco hay que añadir. Los amigos del protagonista lo consideran indigno de batirse con él¹, como resulta infamante que el propio Andrés se haga acreedor al cargo de primo-donno, cuando se convierta en amante oficial de la primera cantante².

Además, son malos. Amorini está muy lejos de las buenas cantantes de ópera, las que saben darle sentimiento a los versos: "Repetía las cosas al revés, como lora; no le daba, no caía, no entendía, ¡era decididamente una bruta!" (p. 98). Y ello a pesar de que no pierde ocasión de exhibir su desprecio por las grandes figuras del momento (p. 71). El

¹ "¡Bonito papel iba a hacer su excelencia, lucido iba a quedar saliendo a romper lanzas en descumunal combate nada menos que con un señor primo-donno!... No te faltaba otra cosa para acabar de acreditarte ante el respetable público... Hombre, hombre, si eso ni decente es, ni serio, ni racional siquiera..." p. 90

² Ello le permite, por ejemplo, a Solari, invertir el carácter de la relación que mantiene con Andrés: "A Solari ahora, le había dado por burlarse de él, lo miraba con cara de risa y le palmeaba familiarmente las espaldas, diciéndole: mi primo donno" (p. 101)

director de orquesta, que por un breve instante aparece como el único que parece entender algo sobre arte, durante los ensayos, exclama desesperado que "Questa non é una banda di música... questa é una banda di assassini" (p. 61). Estos personajes de la compañía italiana resultan tan pretenciosos como ridículos, caricaturizados desde sus mismos nombres: Amorini, Machi, Guadagno, Gorrini, Grassi. El que Andrés se mueva en este degradado ambiente de entretelones es una buena muestra de la magnitud de su extravío.

Cocoliches

El empresario del teatro Colón es otro italiano, Solari. Si el conde Gorrini alardea de sus relaciones, de sus contratos y de haber estado en los más diversos lugares del mundo (pp. 59-60), Solari proclama a los cuatro vientos que ha traído a los mejores artistas del momento, a un "bravo elenco". La conversación que mantiene con Andrés le hace objeto de sus burlas refinadas, y, con el efecto cómico, muestra sus auténticos motivos.

- "-Pero no veo figuras en él, ni a Gayarre, ni a Massini, de quien ud. nos hablara, creo.
 -Y qué valen, ni Massini ni Gayarre *confronto* de Guadagno... Esa es la cosa... dos enanos y un coloso.
 -Qué diablos de maestro éste -murmuró Andrés y se sonrió-. Pero... y la Patti -agregó- o en su defecto la Albani o la Van Zandt, ¿no era que alguna de las tres iba a venir?
 -La Patti, la Patti... pide cincuenta mil francos por noche, la Patti... ésta es la cosa!
 -¿Y la Albani?
 -*Andata!*
 -¿Y la Van Zandt?
 -¡Un mosquito!...
 -¿No nos la trae, entonces?
 -No pero les traigo a una Amorini, ésta es la cosa". (pp. 54-55)

El efecto de comicidad de que es objeto este comerciante del arte, es obvio. También la distancia desde la que es mirado. En muchos otros momentos servirá como pretexto para las burlas de Andrés (p. 67, por ejemplo).

Curiosamente, éste personaje de Solari ya presenta algunas de las características que definen al personaje cómico del gringo, tal y como está subiendo a los escenarios por estas mismas fechas. De un lado, su tacañería y su visión exclusivamente comercial del mundo. De otro, su lenguaje -hemos tenido ocasión de comprobarlo- es una mezcla de español o italiano, cercano al "cocoliche"³ del que el portero sordo del teatro ("Tengo órdenes del señor impresario para no dejar entrar a nadie"), p. 52) sí es un buen

³ Este idioma cómico literario, especie de italiano acriollado, debe su nombre al personaje de "Cocoliche", personaje ridículo añadido a las versiones teatrales de *Juan Moreira*, que alcanzó gran éxito, hasta convertirse en pieza obligada de los sainetes gauchescos. Vid. en "La creación de un teatro nacional", en Rama, Angel, *Los gauchipollticos*, pp. 166 y ss., y en las memorias del propio Podestá, *op. cit.*, p. 63.

exponente. Salpica, además, sus comentarios con comparaciones y expresiones camperas: "El público suele ser como mancarrón bichoco" (p. 68), es decir, se hace el criollo. Ambos elementos son nuevas fuentes de comicidad. La propia Amorini, queda asimilada a este tipo del cocoliche cuando, en el momento en que Andrés ya se ha hastiado de ella, insiste en hablarle en español:

"Además, era zurda y le daba por querer hablar en español, por llamar a Andrés *anquel mío, marrido mío, querrido mío*. y por preguntarle si él también la *amava*, de noche, en la cama" (p. 98).

Un gaucho como Contreras podía ser temible, traicionero o violento, pero no era ridículo. Los extranjeros hacen su entrada en la ficción con la marca del humor, que marca su subalternidad, su diferencia. "Parecen napolitanos ustedes", les gritará Andrés a sus peones cuando éstos se retarden en volver a poner el coche en circulación, al estilo casi de Martín Fierro (p. 111). En esta ficción imaginada por un miembro de la oligarquía del ochenta, los inmigrantes están muy lejos de ser ya los que soñó la generación anterior, y muy cerca de las ficciones que encontraremos en el cambio de siglo.

Si el Club estaba en decadencia, el Teatro Colón, en manos de empresarios como Solari, no parece correr mejor suerte. Sus compañías estelares son de una jerarquía ínfima dentro del mundo del arte. Las enfáticas palabras de Gorrini cuando dice que "con grave perjuicio de nuestros intereses, nos ve Ud. en América, habiendo rehusado del empresario Gie doscientos cincuenta mil francos por la escritura que nos ofrecía para la gran estación de Covent-Garden" (p. 59), lo que dejan translucir, viniendo de quien viene, es que Buenos Aires es el último lugar donde iría una compañía de prestigio, donde sólo pueden acudir compañías como aquella. El templo en que la oligarquía bonaerense celebraba sus ritos civiles que renovaban su participación en la cultura central, su europeísmo, no queda precisamente bien parado en la novela. El *Fausto* de Estanislao del Campo, cuya comicidad procede precisamente entre otras cosas del contraste entre la índole del narrador, un gaucho, y la excelencia artística de aquello que narra, no sería posible en este teatro Colón, donde los intérpretes, asimilados a los gringos residentes que lo invaden todo, son ya los protagonistas de todos los chistes del narrador letrado.

Multitudes no exactamente argentinas

Pero otro personaje nuevo hace su aparición en esta ciudad. Se trata de la multitud, la masa, que no sólo es el público que aplaude la mediocre interpretación (p. 68), sino otra, ajena por completo a ese espacio del teatro, la que acude a presenciar los

fuegos artificiales del 25 de mayo, y con la que Andrés se cruza cuando se dirige al teatro, a tener un encuentro furtivo con su amante en su palco.

"Agitada, bulliciosa, la ciudad había invadido las calles.

En masa, como las aguas negras de un canal, iba a derramarse a la plaza de la Victoria, desfilaba a ver los fuegos.

Fiel a la tradición, el barrio del alto invadía las galerías del Cabildo, la Recova, las veredas.

Los balcones, las azoteas, se coronaban a su vez.

Abajo, entre el tumulto, los italianos de la Boca encorbatados, arrastraban a sus mujeres, cargaban a sus hijos.

Dos bandas de música tocaban. La Catedral, la Pirámide, la Plaza toda, resplandecían suntuosamente, en un deslumbramiento de gran café cantante, y mientras los cohetes voladores estallaban semejantes a las chispas de algún enorme brasero, los muchachos alborotados, en pandilla, disparaban a agarrar las cañas" (pp. 85-86)

La luminosa descripción aparece matizada por su primera imagen. Toda esa multitud, en la que, por cierto, solo se individualizan los italianos, es "como las aguas negras de un canal". Y en sentido contrario, remontando esa corriente de cientos, de miles de personas, con sus rostros desconocidos, camina una sola persona, Andrés. Lo hace, por supuesto, de un humor de perros, pero las reflexiones que el narrador le atribuye resultan ciertamente interesantes.

"No obstante su descreimiento, su manera de encarar las cosas y la vida, se decía que algo más soñaron acaso merecerse los revolucionarios argentinos, que lo que, en la exacerbación violenta de su espíritu, calificaba de indecente mamarracho.

Por fin, codeado, estrujado, pisoteado, llegó al teatro". (p. 86)

Ese "no obstante su descreimiento" que convierte este comentario precisamente en una excepción al nihilismo de Andrés, tantas veces condenado, escribe la total coincidencia del narrador en este caso con las opiniones del protagonista⁴. Y éstas, no pueden resultar más significativas, e importantes dentro de la historia de la literatura argentina: un miembro de la oligarquía expresa el fracaso del proyecto histórico de su clase, en el momento en que es "codeado, estrujado, pisoteado" por una multitud anónima, es decir, a la vez que siente en carne propia la evidencia de la modernidad, pero también sus riesgos. Y no sólo expresa esto, sino también que este "mamarracho" presente, este 25 de mayo ajeno, de otros, no está a la altura de la *gloriosa tradición*.

Así las cosas, en este momento del análisis, no parece casual que, pocas líneas antes de iniciarse estos pasajes citados, corolario de todo el proceso de degradación y

⁴ Este un pasaje sin duda excelente para comprobar el alcance de la posición ostentadamente asocial del dandy. En palabras de Josefina Ludmer, "El lugar de este nuevo sujeto de la coalición, *el lugar de 'la vanguardia'* cultural o del 'dandy', sería ese vaivén específico entre la transgresión a la ley y su encarnación", *op. cit.*, p. 55.

desjerarquización que se observa en los espacios urbanos, la descripción aludiera, tras nombrar el final de la tormenta, al "aliento virgen de la pampa".

Otra versión de la comunidad viril: el lugar de la mujer

Las mujeres de *Sin Rumbo* presentan de manera bastante evidente la función de objetos del deseo de los hombres, en concreto, del estragado Andrés, y son presentadas y valoradas por una mirada evidentemente masculina. Pensemos en cómo es descrita la Amorini cuando aparece por primera vez en la novela:

"Alta, morena, esbelta, linda, sus ojos hoscos y como engarzados en el fondo de las órbitas, despedían un brillo intenso y sombrío; el surco de dos ojeras profundas los bordeaba revelando todo el fuego de su sangre de romana.

Desnuda, se adivinaba en ella la garra de una leona y el cuerpo de una culebra". (p. 56)

El narrador parece compartir así "el golpe de vista seguro y rápido de los maestros", que le atribuye a Andrés en otro lugar. Ahora bien, esta mirada tasadora de bellezas femeninas, que no deja de translucir el propio deseo, se verá completada por un segundo movimiento, que atribuye al objeto de la descripción de manera inmanente las cualidades que proceden del punto de vista adoptado, es decir, se naturalizan en él. Las mujeres pasan entonces a ser seres especialmente sensuales por naturaleza, y más exactamente, pasan a ser solo eso.

De las caracterizaciones, ya aludidas, tanto de Donata como de la Amorini, cabe distinguir algunos rasgos en común. Sobre todo su sensualidad, obvia en el caso de la cantante italiana, destilando lascivia a pesar de su candor en el de la puestera. En las dos escenas eróticas de la novela se alude explícitamente al momento en que su instinto se revela con toda su fuerza incontenible. Donata, "acaso obedeciendo a la voz misteriosa del instinto, subyugada a pesar suyo por el ciego ascendiente de la carne en el contacto de ese otro cuerpo de hombre, como una masa inerte se entregaba" (p. 18); la Amorini, de manera más evidente, tras una defensa débil, "con la voluntad secreta de ceder", aparece como "enardecida, inflamada, febriciente" (p. 79). Tanto la una como la otra, aparecen como totalmente esclavas del instinto. Pensemos que el comportamiento de Andrés es censurado como una aberración, como un resultado más de la disipación a la que le conduce su nihilismo. En el caso de la mujer, resulta una especie de atavismo.

De hecho, es evidente que una parte del fracaso de Andrés a la hora de transferir todo su patrimonio simbólico venía dado por el hecho de tener una hija y no un varón. El capítulo XXXIV, casi ensayístico, interrumpe la narración de los breves años de angustiosa felicidad de Andrés, precisamente para, desde las reflexiones del atribulado

Andrés, teorizar la diferencia, la índole especial e instintiva de la mujer, las inevitables desventajas que trae consigo el tener una hija, de la mano de "los viejos oráculos": "Voltaire, Rousseau, Buchner, Schopenhauer".

Y es que, la mujer, aparece "marcada al nacer con el dedo de la fatalidad, débil de espíritu y de cuerpo, inferior al hombre en la escala de los seres, dominada por él, relegada por la esencia misma de su naturaleza al segundo plano de la existencia" (p. 145). Y claro, este destino para su hija atormenta a Andrés, que quisiera detener el tiempo, para evitarle los males que le estaban destinados en virtud de su condición de mujer. Males sociales, en buena medida, pero debidos a que "la pretendida moral del libre arbitrio" le imponía "obligaciones cuya carga la agobiaban", del mismo modo que le atribuía "derechos que no era apta a ejercitar" (p. 147).

"La limitación estrecha de sus facultades -explica a continuación-, los escasos alcances de su inteligencia incapaz de penetrar en el dominio profundo de la ciencia, rebelde a las concepciones sublimes de las artes, la pobreza de su ser moral, refractario a todas las altas nociones de justicia y de deber, el aspecto mismo de su cuerpo, su falta de nervio y de vigor, la molicie de sus formas, la delicadeza de sus líneas, la suavidad de su piel, la morbidez de su carne, ¿no revelaban claramente su destino, la misión que la naturaleza le había dado, no estaban diciendo a gritos que era un ser consagrado al amor esencialmente, casi un simple instrumento de placer, creado en vista de la propagación sucesiva y creciente de la especie?" (p. 147)

Tras este excelente ejemplo de naturalización en el objeto de la perspectiva desde la que se describe ("la molicie de sus formas, la delicadeza de sus líneas, la suavidad de su piel, la morbidez de su carne", ¿para quién?), la conclusión se hace inevitable: "¡Ah, cuanto más sensatos y más sabios eran los pueblos del Oriente, cuánto mejor, más llevadera la suerte de la mujer bajo esas leyes, traducción fiel de las leyes naturales!" (p. 148). A continuación, y a partir de la descripción de un grupo de mujeres entrevistadas en el Cairo, que pone el infaltable sabor cosmopolita de las historias de dandies, se pasa a glosar, sin el más mínimo asomo de ironía, las excelencias del sistema oriental. Al final de estas reflexiones, el pobre Andrés llega a desear la muerte de su hija antes que verla precipitarse en su destino fatal (p. 150).

Esta teorización, así, por mucho que se presente como obra de Andrés, e "influencia de su antiguo escepticismo" (p. 145), lo cierto es que viene a confirmar, generalizando, los atributos que se han observado en las mujeres efectivamente presentes en la novela, y lo que cabe deducir de su comportamiento tal y como, de diferentes maneras, es valorado por el narrador. La condición subalterna de la mujer en el texto es innegable, su inferioridad aparece probada hasta con bibliografía. Se la elimina explícitamente de la esfera de producción de significados. Su sentido vendrá dado por el comportamiento que tenga Andrés para con ellas.

En otro orden de cosas, hay que volver a citar aquí las muestras de abnegación que en la novela provienen de Villalba, de los peones que tratan de salvar a Andrés en la creciente, y, sobre todo, del patriota ño Regino -fidelidad de los servidores- y el amigo que disuade al protagonista de enfrentarse en duelo con Gorrini -solidaridad entre iguales-. Estos comportamientos aparecen sobre todo como masculinos. En cuanto a las mujeres, en todo caso puede darse la fidelidad vertical hacia los superiores, que puede observarse en Donata, pero también, por ejemplo, en la abnegada tía Pepa, que, convocada por Andrés para cuidar de la niña, acude de inmediato, y se consagra a su educación, siendo toda una autoridad en su campo, con "esa rara sensatez de las mujeres para las cosas pequeñas de la vida" (p. 143).

Si en los folletines de Eduardo Gutiérrez observámos las presencia de una oscura hermandad viril y castrense que hermanaba a los valientes, y que tendrá amplia descendencia en los textos que conformen el mito nacional y asignen los valores respectivos, en *Sin Rumbo*, texto que procede fundamentalmente por negación, si no se afirma está hermandad, determinados atisbos permiten pensarla. Y es que si las mujeres son despojadas en la práctica de su condición de sujetos, necesariamente, toda comunidad (nacional) posible habrá de ser masculina.

7. La génesis de una voz autorial.

De lo expuesto en los apartados anteriores se deducen muchas de las características de la instancia que narra las desventuras de Andrés. De lo que se va a tratar ahora es, de un lado, de sistematizar algunas de las observaciones realizadas con anterioridad. De otro, a partir sobre todo de los momentos en que, de una forma u otra, ese narrador se hace visible, trataremos de perfilar el tipo de autoridad que da sentido a un texto como éste, y cómo se inserta en ese perfil el saber sobre el campo.

Un narrador naturalista, pero menos

Por muy naturalista que la crítica considere a Eugenio Cambaceres, es evidente a estas alturas del análisis que una observación atenta del modelo de narrador que presenta *Sin Rumbo* desmiente cualquier atisbo de ortodoxia. Es bien cierto que incluso en los modelos franceses del naturalismo, comenzando por el mismísimo Zola, es posible cuestionar esa presunta impasibilidad del narrador, que no puede evitar, por ejemplo, señalar determinados elementos en una descripción, sugiriendo así necesariamente encadenamientos simbólicos o metafóricos. Pero en Cambaceres, aunque, evidentemente -ya lo hemos visto- tales tonalizaciones de la descripción existen, no será necesario afinar en exceso el análisis.

Y no lo es, porque el narrador de *Sin Rumbo* se muestra, en ocasiones incluso ostensiblemente. Su autoridad no dimana tan solo del saber que le permite poner en práctica el sistema experimental, no procede tan solo de ser la suerte de científico de la sociedad que proponía Zola, sobre todo en sus escritos teóricos¹, no deriva precisamente de las estrategias de ocultamiento de su presencia. El narrador de esta novela toma la palabra en ocasiones para dar cuenta en nombre propio de un saber que es muchas veces anterior a aquello que se está narrando y que da ocasión a exhibirlo. Es decir, no proviene de la narración, sino que le es previo o colateral. De hecho, por momentos da la impresión de que un suceso determinado viene a ilustrar esa suerte de verdades irrefutables, ajenas al texto. El narrador de Cambaceres no es en absoluto el observador de un experimento, sino que se parece mucho más a la figura tradicional del erudito, es decir, sabe mucho sobre los campos más diversos, lo que le permite glosar los

¹ "El novelista experimentador es [...] el que acepta los hechos probados, quien enseña, en el hombre y en la sociedad, el mecanismo de los fenómenos cuya dueña es la ciencia y que sólo hace intervenir su sentimiento personal en los fenómenos cuyo determinismo no está todavía fijado, intentando controlar todo lo posible este sentimiento personal, esta idea *a priori*, por medio de la observación y la experiencia", Zola, Emile, "La novela experimental", en *El naturalismo* (trad. de Jaume Fuster), Barcelona, NeXos, 1989, p. 70.

acontecimientos narrados, sacar conclusiones e ilustrar a su lector. Lo que tendría de especial, al menos por lo que se refiere a esta novela, sería el relativo adelgazamiento de estos excursos del narrador, pero de ninguna manera su desaparición.

Un narrador culturalista

La voz que cuenta la historia tiene, por ejemplo, conocimientos artísticos y culturales, se ubica en el mundo de la alta cultura. La hemos visto salpicar con referencias culturalistas algunas descripciones de personajes (la piel de Donata es "como un bronce de Barbedienne"; la cara de su hija es como un perfil de Meissonnier), e incluye, al hablar de las verdaderas cantantes de ópera algunos versos de "Lucrecia" y de "Fausto" (p. 98). Por otro lado, es un lector de filosofía, que incluye una cita de Schopenhauer (p. 13), y que no duda en señalar las fuentes de las consideraciones del Andrés sobre el lugar de la mujer en la sociedad: "Voltaire, Rousseau, Buchner, Schopenhauer" (p. 145). Atribuye a las "doctrinas nuevas" el escepticismo de Andrés, con la certeza del que las rechaza porque las conoce (p. 20). Incluso uno de los modos por los que hace gala de sus conocimientos médicos es la soltura con que incluye la referencia al libro de Bouchut, *Maladies des enfants*, como un texto conocido (p. 168). El narrador no puede evitar mostrar lo que ha leído, para apoyar así la solidez de su saber.

Un narrador que ha vivido mucho

Pero también sabe sobre la vida, y, así, determinados acontecimientos narrados aparecen como manifestación de un comportamiento más o menos generalizable que el narrador tiene perfectamente categorizado. La madre de Andrés, por ejemplo, logra burlar los severos propósitos de su marido para con su único hijo "triunfando al fin con el triunfo del mañoso sobre el fuerte" (p. 9). Se trata de hechos considerados más o menos evidentes, y para su comprensión se apela a la propia experiencia del lector, a su conocimiento sobre la vida. Entre las estrategias de la madre de Andrés, se encuentra, entonces "esa guerra sorda y sin cuartel de las mujeres que acaba por convertir el hogar en un infierno" (p. 10).

Son, en ocasiones, saberes de *hombre de mundo*, que le permiten, por ejemplo, descubrir el *asti spumanti*, a pesar de su disfraz de champagne (p. 27), o aludir con conocimiento de causa de "esos besos que se entran hasta lo hondo, sacuden y desaman a las mujeres" (p. 78). Revisten en otras ocasiones el tono de sentencias del que ha vivido mucho, de *la voz de la experiencia*. Pueden entonces hablar también de otra vida, "esa en

la que también se sufre porque el destino es sufrir, pero se hace y se deja sufriendo y se goza dejando" (p. 33) o de "esa muda actitud que acaban por provocar los grandes males cuando se está en la impotencia de remediarlos" (p. 167).

Del mismo modo, entonces, este narrador podrá calificar, como hemos visto, los comportamientos de Andrés, no dejando que al lector la tarea de deducir la calificación moral, ni siquiera a partir de los elementos indirectos que, como las descripciones, connotan la acción. Puede así decir que el deseo de pasar la noche con Donata es un "refinamiento de estragado" (p. 35), o calificar el excepcional -por ser el único- afecto que siente el protagonista por su gato Bernardo como una "aberración acaso lógica del estado mórbido de su alma" (p. 23).

Un narrador científico

Y, claro, por supuesto posee conocimientos científicos, como corresponde a la nueva autoridad del escritor que se funda con el discurso naturalista. Se trata en este texto, sobre todo, de un saber médico, que le permite, por ejemplo, seguir con minuciosidad el proceso de la enfermedad de Andrea. En muchos momentos, como en la descripción de la intervención quirúrgica que ocupa el capítulo XLIV, se acerca a ese ideal de la narración impasible de hechos externos, a la utopía naturalista que vela el propio saber del narrador al proyectarlo sobre una escena que finge contemplar. Pero en otras ocasiones, también en estas escenas, se hace de pronto visible el sujeto que ostenta ese saber, que deja de focalizarse en el médico, para ocupar él de pronto su lugar. Puede, entonces hablar del "silbido característico del mal", antes incluso de que llegue el médico, o narrar como "la enfermedad siguió avanzando terreno; la infección secundaria invadiendo el organismo de la desdichada criatura, pudriéndola en vida el virus ponzoñoso de la difteria" (p. 183).

Pero este saber clínico no se limita a la difteria de Andrea, no sólo es saber de médico general, sino de psiquiatra. Por momentos, la evolución psicológica de Andrés tiene mucho de cuadro clínico, y también en este sentido, el narrador dictamina sin vacilar.

"Y era un desequilibrio profundo en su organismo, desigualdades de carácter, cambios bruscos, infundados, irritaciones sin causa ni razón, las mil pequeñas contrariedades de la existencia exasperándolo hasta el paroxismo de la ira, determinando en él una extraña perturbación de facultades, como un estado mental cercano a la locura" (p. 21)

En parecidos términos se refiere al estado de postración en que queda Andrés tras recibir la noticia de la muerte de Donata y proclamar su paternidad: "como si la tremenda

crisis por que acababa de pasar Andrés, sus angustias, sus quebrantos, su zozobra, hubiesen determinado un desequilibrio mortal en su organismo, la vida sensacional pareció abolida de aquel cuerpo" (p. 131). La emoción del protagonista ante la evidencia de la gravedad de su hija es también definida en términos de "crisis [d]el estado de paratismo nervioso en que se hallaba" (171). Y pensemos también en el relato del sueño de Andrés durante el viaje, que ocupa en la novela un lugar central, la mayor parte del capítulo XXVIII. Puede ser leído como la irrupción del lenguaje onírico en la novela, pero también como manifestación de un cierto saber psicológico sobre los sueños, en relación con el estado general del personaje.

Este saber científico del narrador por último, se filtra en otros momentos del relato, y puede, por ejemplo dar sentido al segundo término de una comparación. El estado de Andrés puede entonces ilustrarse con un símil como este: "habría dicho [...] que apenas la otra, la [vida] vegetativa, persistía, tal cual persiste en el cadáver de los ajusticiados largo rato aún después de la ejecución" (p. 132). Y este tipo de observaciones no tienen por qué ser solo médicas: el sol puede quemar entonces "blanco como una bola de vidrio en un crisol" (p. 14).

Los saberes criollos del narrador

Pero además de estos saberes, cultural, vital y científico-técnico, el narrador de *Sin Rumbo* posee otro que los completa y que, implícitamente, se les equipara: conoce el campo y sus gentes, y posee sus saberes específicos. Durante la descripción de la esquila que abre la novela, su presencia se adelgaza al máximo. En la descripción de la hierra, sin embargo, y pese a que de entrada adopta idéntica estrategia narrativa, la abandona, precisamente en el momento crítico de la escena, el primer intento de venganza de Contreras, haciéndose presente para valorar desde su propia voz los hechos que se narran.

"No bien oyó la orden de Andrés, sin hacérselo decir dos veces, Contreras castigó, cerró las piernas, revoleó y enlazó al toro de las astas.

Éste, furioso, se le fué encima llegando a peinar de un bote la cola del caballo.

Luego, de revuelo, enderezó al grupo donde se encontraba Andrés, en ese instante de espaldas, hablando con Villalba.

Con toda intención el chino hizo pie echado sobre el pescuezo de su montura. El lazo, roto en el tirón, azotó el aire y pasó silbando como una bala" (p. 46) El subrayado es mío.

Al uso de determinados tecnicismos gauchescos ("castigar", "revolear"), fenómeno que abordaremos más tarde, al ocuparnos del lenguaje de esa instancia narradora, se une en este texto la interpretación precisa que hace de los hechos

presentados. Es el propio narrador en persona el que consigna que el gesto del gaucho se realiza con toda intención, y ello a pesar de que la narración no se ha focalizado en Contreras. El narrador sabe que ese gesto es innecesario, y que, por tanto, solo puede deberse a una intención criminal. Pocas líneas después es Andrés quien se enfrenta con Contreras recriminándole su acción. No era por tanto necesaria esta valoración previa. Sin embargo, el narrador, como el patrón que observa la hierra desde los palos del corral, no ha perdido la ocasión de demostrar que entiende a la perfección aquello que está viendo.

Distintas referencias a lo largo de la narración se ocuparán de recordar esta familiaridad del narrador con la vida campera. Con la misma vocación generalizadora con que antes se hablaba de las estrategias matrimoniales de las mujeres, ahora se alude a "ese tino admirable de los criollos" (p. 116) o a "esa locuacidad criolla, peculiar a las comadres de campo" (p. 136).

En definitiva, esta instancia narradora se nos muestra menos lejana de la figura tradicional que lo que su supuesto carácter naturalista nos podría hacer pensar. No sólo hace uso de determinados saberes, entre los que se encuentra el científico, sino que se muestra a sí misma en el gesto de ejercerlos. Entre ellos, además, se encuentra el saber sobre el campo. Y no sólo se exhibe poseyendo esos saberes prestigiosos y sus lecturas europeas sino también descifrando las peripecias de una hierra. La alta cultura y el saber cotidiano conviven en esta autoridad como en los autores de las *causeries*. Pero en este caso, la vida cotidiana no sólo es la urbana, sino que se extiende al saber sobre el campo. No sólo se trata de las invernadas en la ciudad, o de los viajes a Europa, sino también de las actividades de los otros asalariados contempladas -activamente, eso sí- en los meses de verano.

Algo en que creer

Uno de los autores preferidos de Andrés, ya lo hemos visto, es Schopenhauer. Aparece mencionado en dos momentos del relato, e incluso citado literalmente. Y no es, desde luego precisamente un autor positivista, sino precisamente uno de los que llevaron al positivismo a su crisis, a su estallido, en último tercio del siglo XIX.

Y claro, si Schopenhauer es uno de los autores preferidos de Andrés, entonces deberá quedar incluido en las diatribas que lanza el narrador contra las teorías que, entre otras otras, lo han conducido al callejón sin salida en que se halla.

"Abandonado Andrés a su negro pesimismo, minada el alma por la zapa de los grandes demoleedores humanos, abismado el espíritu en el glacial y terrible 'nada' de las doctrinas

nuevas, prestigiadas a sus ojos por el triste caudal de su experiencia, penosamente arrastraba su vida en la soledad y el aislamiento.

Insensible y como muerto, encerrado dentro de las paredes mudas de su casa, días enteros se pasaba sin querer hablar ni ver a nadie, arrebatado en la corriente destructora de su siglo, pensando en él, en los otros, en la miseria de vivir, en el amor -un torpe llamado de los sentidos-, la amistad -una ruín explotación-, el patriotismo -un oficio o un rezago de barbarie-, la generosidad, la abnegación, el sacrificio -una quimera o un desamor monstruoso de sí mismo-, en el cálculo de la honradez, en la falta de ocasión de la virtud; y nada ni nadie hallaba gracia ante el fuero inexorable de su amargo excepticismo. Ni aun Dios, un absurdo espanta pájaros inventado por la collonería de los hombres" (p. 20)

Por esta extensa cita, pero también por las observaciones que hemos visto realizar al narrador sobre el personaje, hay que deducir que la crisis existencial de Andrés no es compartida por el narrador, que es observada desde fuera, desde otro lugar. Un lugar, que, de momento, es anterior a esas "doctrinas nuevas" que minan desde dentro el espíritu del protagonista.

Ahora bien, ¿cuál es este lugar? ¿Desde donde se niega a ese espectro de Schopenhauer que se agita periódicamente llevando al pobre Andrés al borde de la desesperación y el suicidio? ¿Desde el positivismo quizá, que le es anterior, y que es, todo sea dicho, la filosofía sobre la que se apoya no sólo el naturalismo, sino también el proyecto histórico de la generación del 80? A juzgar por todas las cosas cuya negación se observa con cierto escándalo no parece ser esta la clave de ese lugar firme en el que se apoya el narrador. Y sobre todo si tenemos en cuenta el hecho de que el culmen de ese terrible vacío parece ser la negación de Dios, precedida por ese enfático "ni aún".

Durante el periodo en que la salvación parece posible, una de las marcas de la transformación de Andrés, es precisamente su esfuerzo por creer en Dios. "Contra todo, -leemos- a pesar de todo y porque sí, se esforzaba por remontarse en alas de una fe ficticia hasta la noción de Dios" (p. 153). No lo consigue, sin embargo. Desde el escepticismo del que se partía no puede llegarse a la fe de otra manera que no sea mediante la mentira y el autoengaño. La pregunta que, sin embargo, sigue en pie es la siguiente: ¿Existe Dios en el mundo ficcional de la novela? ¿Cree en él el narrador?

Ante la enfermedad de su hija, desesperado se enfrentará con esa noción que ha conseguido darse de la divinidad: "¡Dios, Dios mío, Dios eterno... sí, creo en ti, creo en todo, con tal de que me la salves", exclama al final del capítulo XLIV (p. 182). La niña no se salvará, sin embargo. Ahora bien, el propio personaje, en una de las alternativas angustiosas de sus pensamientos ya había considerado esa posibilidad. "Si era cierto que existía un Dios y así castigaba a los buenos -se dice recordando las desventuras de una familia cercana- ¿qué derecho tenía él, Andrés, para atreverse a esperar la protección del cielo? (p. 165). Ahora, la frase del narrador que abre el capítulo siguiente parece confirmar esta explicación del silencio de Dios: "Y Dios no la salvó" (p. 183).

Pero no es este el único dato que apunta en esta dirección. Algunas consideraciones del narrador insinúan un tipo de causalidad que nada tiene que ver con la verosimilitud naturalista:

"Pero como si entre las leyes ocultas que gobiernan el universo existiera una, bárbara, monstruosa, exclusivamente destinada a castigar por el delito de haber gozado alguna vez, el sueño acariciado por Andrés no debía tardar en disiparse convertido en una ironía sangrienta del destino" (p. 154)

Con Dios o sin él, la naturaleza parece regirse por unas oscuras leyes que incluyen el premio y el castigo. Este vago panteísmo da paso necesariamente al fatalismo. No resulta extraño entonces que sea posible distinguir en la realidad signos de esta voluntad oscura que son leídos como presagios. Las sospechas en este sentido del protagonista al observar la especial efusividad de su hija la noche de la tormenta (p. 157) no tardarán en verse confirmadas trágicamente. Una causalidad fatal rige el universo. "Todo el arsenal humano" no podrá entonces más que "estrellarse contra el escollo de lo desconocido" (p. 183)

Por otro lado, Schopenhauer, convicto de incitación al suicidio, y de nihilista, no está solo. Y sus compañeros en las lecturas de cabecera de Andrés, que acuden con él "bajo la influencia de su antiguo excepticismo", es decir, acompañando las recaídas en sus desvaríos, son sorprendentes: Voltaire, *Buchner*, Rousseau (p. 145). Los causantes epistemológicos del desvarío de Andrés serían, no sólo aquél, sino los principales representantes de la racionalidad ilustrada del siglo XVIII, y, lo que son las cosas, uno de autores que los autores naturalistas situaron en su genealogía². No sólo la puesta en crisis de la racionalidad occidental, sino ésta misma, algo por otro lado lógico, tratándose de un gentleman del 80, habría llevado a Andrés hasta el marasmo absoluto en el que nos lo encontramos.

¿Son éstas las ideas nuevas? Y si es así, ¿Cuáles son entonces las viejas, las que rellenan ese vacío inexorable y destructor? ¿No será que este narrador que combina la observación implacable y censora del nihilismo de Andrés con referencias al destino y a

² Según nos informa Rafael Gutiérrez Girardot, los naturalistas descubrieron en *Lenz*, una de las novelas más valoradas por la crítica posterior del autor alemán, "el mandamiento del 'realismo' [...] y [...] el procedimiento de la elaboración de la narración misma, esto es, su apoyo en un documento real", Büchner, Georg, *Lenz*, (ed. de Rafael Gutiérrez Girardot), Barcelona, Montesinos, 1981, p. 38. Como en el caso del propio Cambaceres, el otro concepto con el que aparece caracterizado Büchner en las historias de la literatura es el de "nihilismo". Algunas de sus afirmaciones más repetidamente citadas parecen deslizar el fatalismo romántico hacia el determinismo positivista: "Encuentro en la naturaleza humana una aterradora igualdad, en las relaciones humanas una violencia ineludible, concedida a todos y a ninguno. El individuo, sólo espuma en la ola; la grandeza, una mera casualidad; el dominio del genio, un teatro de marionetas, una lucha ridícula conta una ley de hierro", cit. por Gutiérrez Girardot, *ibidem*, pp. 8-9. El aire de familia con las reflexiones de Andrés es más que evidente.

Dios, cuando menos ambiguas, a lo que está apuntando es a una tradición previa y libre de conflicto, que se opone a ese ahora disolvente y moderno? Esta parecería ser la respuesta si atendemos al recorrido geográfico de Andrés, y al lugar en el que se encuentran sus posibilidades de salvación.

Más allá, por tanto, del nihilismo que los distintos críticos de su obra le atribuyen a Eugenio Cambaceres, lo cierto es que el narrador de *Sin Rumbo* observa desde fuera las penurias intelectuales de su protagonista, y que, cuando coincide de manera más o menos abierta con él, lo hace en afirmaciones que nada tienen de nihilistas precisamente, como por ejemplo, y de manera muy significativa, el momento en que Andrés constata la decadencia inevitable de las fiestas de mayo, ganada la calle por la multitud anónima.

Si el narrador puede situarse fuera de esa problemática, si puede censurar nada menos que a una apretada antología de pensadores modernos, desde Rousseau a Schopenhauer, es porque encuentra su lugar de enunciación en otro lugar, definido como anterior a las "doctrinas nuevas", y que no arriesgaremos mucho si situamos en el campo argentino, en las propiedades de esa oligarquía de la que se forma parte. Aún, por tanto, en este momento de pretendido naturalismo a la francesa, nos encontramos ya con un narrador que, de la misma manera que incluye los saberes del campo en su repertorio sin problema ninguno, habla desde la tradición³. Y desde este concepto, aunque apenas esbozado por negación como anterioridad a un presente crítico, que empieza a percibirse como decadente, juzga, asigna papeles, valoraciones. Aunque pueda parecer paradójico, la voz de Cambaceres contra las doctrinas nuevas puede leerse ya como una voz premoderna que alerta contra el potencial disolvente de la modernidad. Quién lo iba a decir.

³ Esto, evidentemente, ha sido percibido por la crítica conservadora, que no ha dudado en señalar las identidades entre los lugares de enunciación. Gaspar Pio del Corro, por ejemplo, en su recorrido a través de la historia argentina en busca de su sentido epopéyico, atribuye precisamente a *Sin rumbo* la crítica ante la pérdida del sentido, la incapacidad del "mundo nuevo (Positivismo)", para "transcender la vida". Se trata, entonces, "Evidentemente, una autocrítica desde la misma esfera social que asumía como programa 'nacional' la transculturación del neo-mito", "El hombre argentino y la esencia nacional en la crítica literaria. Propuesta de lectura epopéyica", *Megafón*, num 9-10, 1979, p. 25.

8. El idioma de la instancia narradora

A estas alturas del análisis resulta ya bastante previsible lo que nos vamos a encontrar al hablar del lenguaje de este narrador. Su retórica culta, sus comparaciones científicas junto a momentos, especialmente en descripciones del paisaje, en que deja paso al vuelo metafórico, son atravesadas en bastantes momentos del texto tanto por evidentes galicismos, como por términos propios de la vida en la pampa argentina, auténticos gauchismos a los que su habitual aparición en las obras del género gauchesco daba ya en estos momentos una larga tradición literaria. Esa particular convivencia de gauchismos y galicismos acabará de precisar el lugar de enunciación complejo desde el que habla el narrador, y, una vez más, el carácter transicional de esta escritura.

Los arrebatos metafóricos

El narrador se mueve con soltura por la retórica culta que es, fundamentalmente la suya. El registro en el que escribe va a ser evidentemente el letrado de su tiempo. Su discurso no está exento de comparaciones, que enfatizan una situación, que le añaden contornos dramáticos ("Buscaba sin embargo pábulo a una esperanza que no tenía, como aún al pie del cadalso, mira el condenado a muerte si llega su perdón", p. 175), o que la ilustran en un registro que en ocasiones se aproxima al del folletín ("como sacudido por la descarga de una pila", p. 68, uno de los símiles, como sabemos, favoritos de Eduardo Gutiérrez), pero tampoco de metáforas, que en ocasiones incluyen una cierta dosis de osadía: "Las piedras brillaban como dos pedazos de sol entrando por el agujero de una llave" (p. 70). Las realidades glamourosas y urbanas exigen un lenguaje que les sea acorde.

Sin embargo, el lugar privilegiado para las irrupciones metafóricas van a ser las descripciones del paisaje. Éstas, aunque son escasas, no dejan de destacar precisamente por la voluntad formal que las anima. "El cielo", entonces, puede alumbrar "acribillado de estrellas" (p. 41); "el campo", aparecer "cubierto por el manto de vidrio de la escarcha, como envuelto en un sudario", y las "altas siluetas de los álamos", destacarse "como esqueletos de gigantes" (p. 47); "el cielo, cuajado de estrellas -en alguna otra ocasión- parecía la sábana de una cascada inmensa derramándose sobre el suelo y levantando al caer la polvareda de su agua hecha añicos en el choque" (p. 12). Y también las tareas campesinas pueden aparecer en algún momento, alternando con la mostración de su brutalidad, como el objeto de una mirada estetizante. "El campo", entonces, "estremecido" durante una hierra, temblará "sordamente, como tronando lejos" (p. 43).

En esas condiciones, no es extraño que de repente, el paisaje se preñe de sentidos trascendentes, y la noche llegue "sola, triste, negra, eterna hasta la mañana siguiente" (p. 47), es decir, constituya un remedo preciso y terrible de "la noche negra y helada de su vida" por la que Andrés vaga "sin rumbo".

El paisaje, ya lo hemos visto en otro lugar, es un texto que permite leer sentidos ocultos. Por ello mismo, es el lugar privilegiado para la elaboración formal -artística- del lenguaje del narrador. Con toda la brevedad que se quiera, con toda la implicación en los sentimientos del personaje que pueda atribuirse, lo cierto es que la acción se interrumpe periódicamente con breves cuadros, con breves paisajes. El narrador encuentra en la contemplación del paisaje y en la lectura de sus sentidos ocultos uno de los espacios privilegiados para mostrarse como artista. De algún modo, es artista en cuanto que posee esa especial percepción. No estamos, por tanto, tan lejos de *Santos Vega*, imaginado por Rafael Obligado, ni tampoco de la escritura de *Don Segundo Sombra*, final del camino.

Los galicismos

Ahora bien, este discurso letrado que incluye en determinados momentos la exaltación metafórica ha sido sin embargo acusado de caer en la incorrección normativa. Y es que, incluye sin tasa y sin rubor toda una serie de galicismos, de calcos directos del francés, que suponen, para esta parte de la crítica, caídas en el registro letrado en que la obra debía estar completamente escrita: "Venían después, *pêle-mêle*, Grassi, los demás artistas de la compañía y algunos italianos amigos de Solari", podemos leer, por ejemplo, con total normalidad en la página 69. Pero los ejemplos pueden multiplicarse: "*vis a vis*" (p. 79), "paletot", (p. 109), "*frou frou*" (p. 149), "*debouché*" (p. 27)... En muchos casos, en la edición que manejamos, son señalados implacablemente por el editor, Carlos Alberto Leumann, que, en algún momento, no puede disimular su irritación.

Así, cuando Cambaceres, emplea la palabra "obsedido", en nota, la califica así: "Término bastante usado hoy, galicismo feo, que repugna al castellano de España y al castellano de América" (p. 91). Pero otros términos con sus correspondientes notas pueden añadirse a la lista: "fijar" en el sentido de "mirar" ("Es un galicismo atroz de Cambaceres [...]. Ninguna razón lo autoriza, y choca de punta a punta con el espíritu del idioma castellano tanto como con todo estilo porteño", p. 42); "hacer", en el sentido de "decir" ("galicismo inconcebible", p. 65)...

Ahora bien, no olvidemos que estas palabras de Leumann se escriben desde el otro lado del camino, desde su final, cuando ya se ha codificado la tradición, entre la cual, por cierto, está esta novela, y existe una gran cantidad de literatura exegética sobre

ella. Los galicismos pueden sin embargo leerse de otra manera en el contexto de escritura y lectura. Podemos decir entonces que, por momentos, el naturalismo de Cambaceres revela su condición de traducción, exhibe, y no olvidemos que se trata también de un elemento legitimador en aquella sociedad del ochenta, su condición de producto cultural importado y de lujo, la doble formación, innegablemente cosmopolita, de su autor.

Ahora bien, tales galicismos también pueden leerse como una inscripción en el lenguaje de la novela del registro oral y coloquial de las oligarquías urbanas de la ciudad de Buenos Aires. De hecho, una de las características de ese género tan característico de esta generación, como es la *causerie* era la rentabilización retórica del registro coloquial, la construcción literaria de la oralidad¹. En este sentido pueden leerse los galicismos, pero no son desde luego la única marca de este tipo que puede rastrearse. Determinados pasajes, sobre todo en el caso de narraciones sucintas y rápidas, presentan este tono menor del relato oral:

"Luego, sin perder un solo instante, atareado, con el nervioso apuro de un colegial en vacaciones, empezó a hacer su maleta.

Agarraba lo primero que le caía a mano, medias, camisas, calzoncillos, metía todo al azar, lo arrugaba, lo estrujaba, lo empujaba" (p. 101)

Y si no, recordemos el pasaje en el que Andrés se dirige al despacho de Solari "tentado de mortificar al empresario, de divertirse un momento a costa de éste, meciéndolo" (p. 67)

Otro acercamiento al idioma literario de los argentinos

Sin embargo, en otros casos, el lenguaje coloquial hacia el que se van a deslizar va a incluir otro tipo bien diferentes de rasgos de oralidad. "En las pulperías", por ejemplo, podemos encontrar que "los 'mamaos' quemaban gruesas de cohetes" (p. 26); o que entre los peones que se preparan junto al fogón para la hierra "no falta alguno [...] medio morado para el rumbo en una noche oscura o muy enteramente hacienda para un pial de volcado" (pp. 41-42); sin embargo, cuando se inicia el trabajo, "al grito de ¡guarda! [...] cuerpeaban al animal, corrían, gambeteaban" (p. 45); o también, en otro momento, puede marcharse Andrés, y dejar "visco de apampado a su auditorio"

El saber gauchesco, que el narrador ostentaba junto a los otros saberes, fundamentando junto a ellos su autoridad, encuentra su correlato en estos "gauchismos" que se filtran en su discurso, que conviven en su idiolecto con los galicismos más "crudos", según la expresión de Leumann. Y no sólo esto, sino que en algunas ocasiones

¹ Vid. Jitrik, Noé, *op. cit.*, p. 83.

estas expresiones camperas aparecen como segundo término de una comparación, remedando el tipo de construcción retórica que se atribuía a la poesía popular, y que el género gauchesco había consolidado. El llanto de Andrea recién nacida, por ejemplo, es "algo como el balido afanoso de los corderos guachos" (p. 137). Y no olvidemos ese tirón letal, "como quien rompe una piola", con el que Andrés termina con su vida en el cierre mismo de la novela.

Los valores observados hasta ahora -el campo, espacio de la barbarie, pero también lugar pintoresco y esencial-, a los que volveré a referirme al aludir al receptor que estos textos construyen, subyacen en estas imágenes. Es ésta, sin duda, una de las estrategias mediante las que el narrador puede presentarse a sí mismo como hablando desde la tradición. No puede ser de otra manera, puesto que domina su lenguaje. Él es el que da forma a su pensamiento.

Coda: Sin rumbo como documento de buen decir criollo para la crítica del futuro

De hecho, resulta muy significativo la manera como lee Leumann estos pasajes. Con idéntica rotundidad a la que empleaba en los ejemplos anteriores para condenar los galicismos que encontraba en la novela, ahora glosa aquellas expresiones que considera típicamente criollas. En ocasiones, sanciona de esta manera la fidelidad de las voces remedadas. Así, por ejemplo, en una ocasión en que ño Regino dice "¡Oh, y si no, quién se la va a comer en las casas!", el editor anota: "'Oh y si no' es modo de decir criollo, equivalente en parte a '¿por qué no?', pero con intención de alejar toda duda" (p. 35). El texto es leído como documento vivo del habla rural argentina de finales del siglo XIX, y el estudioso lo anota con minuciosidad de antropólogo.

En la mayoría de las ocasiones, así, sanciona la idoneidad de las voces empleadas por el narrador. Así, por ejemplo, ante la frase "los teros, de a dos, bichaban cuidando el nido", anota: "Palabra autóctona argentina, de no aclarada etimología. Bichar suele escribirse vichar. También son de uso, aunque mucho menos frecuente, bichear y vichear. Significa espigar". Y acaba con la previsible cita de autoridad: "Un verso del *Martín Fierro* dice por los 'gringos' enganchados en los fortines: 'pa vichar son como ciegos'" (p. 7). La voz narrativa es ahora el documento vivo de lengua criolla.

Su riqueza es por momentos inagotable: una sola frase ("La hacienda, hilada, disparaba"), genera dos notas. Sobre "hilaba" se afirma: "Esta expresión 'hacienda hilada' lleva estilo genuinamente gaucho. Es una admirable imagen. En la huida de los animales que enfilan por diversos rumbos, el espectador ve estirarse rápidamente algo como hilos sobre el campo"; 'disparaba' por su parte también incluye su correspondiente

glosa: "Si fuese necesario poner ejemplos demostrativos de cómo es útil y a veces irremplazable la discutida acepción argentina del verbo 'disparar' serviría perfectamente su empleo en el presente caso. Póngase 'escapaba' en vez de 'disparaba', y en seguida pierde efecto la visión patente del cuadro. La hacienda no escapaba. Disparaba". La nota acaba con una nueva cita de autoridad, que, en esta ocasión, corresponde a una copla popular de la época de la Independencia, que atestigua ya el uso de esta expresión.

Un ejemplo curioso de hasta donde lleva Carlos Alberto Leumann su lectura del texto en clave documental, hasta qué punto otorga a la voz narrativa autoridad sobre las cosas del campo, hasta qué punto la considera fiable como fuente, la encontramos en uno de los párrafos finales del capítulo II. A propósito de los teros, cuya presencia está consignando se afirma que "aleteando soltaban su grito autero", en lo que parece reproducción de una errata de la primera edición, y que, por cierto, en otras posteriores se sustituye por "austero" sin más complicación². Pues bien, Carlos Alberto Leumann le coloca la correspondiente llamada y afirma a propósito de tan desconocido término: "Curioso adjetivo éste, que califica el grito del tero. No lo creo un neologismo de Cambaceres, quien lo escuchó, probablemente, a un paisano. Tiene todo el sabor de una palabra gaucha, creada y con intención y con lógica muy a trasmano de la lógica y de las gramáticas urbanas" (p. 8).

No está mal como ejemplo de las ficciones de documentación que se erigirán en torno a estos textos en el futuro, y que reintegran, al otro lado del proceso de escritura, la presencia de los gauchos históricos, que habrían depositado su saber y su idiosincrasia en el autor, intermediario privilegiado. Escena primaria, relato ficticio, que, convierte el texto que ahora enmarca en verdadero. Este ejemplo, sin embargo, hace evidente el modo como esa supuesta realidad documental es construída por el texto, y también por el discurso crítico, que puede dar estatuto de existencia histórica a una errata.

Y es que no se trata de un esfuerzo baladí, pues no se enfrenta a un elemento de escasa importancia en la constitución de una comunidad nacional. Así, por ejemplo, la frase "tenía con él idolatría", la califica como "modo argentino éste de emplear la preposición 'con' en vez de 'por'", tras lo cual, por cierto, pasa a ponderar la riqueza expresiva que se gana con este giro (p. 32). Pero no sólo es imponente este trabajo por reafirmar la comunidad de los hablantes, sino por hacer evidentes las exclusiones. "Solo a lectores no argentinos -puede entonces decir con cierta condescendencia- puede chocar el empleo aquí de 'apuro' con acepción autóctona de prisa" (p. 135). En 1949, cuando anota Carlos Alberto Leumann, *Sin rumbo*, incluía una propuesta del lenguaje de los argentinos. Sin embargo, lo bien cierto es que es posible encontrar en el texto, en el

² Por ejemplo, en otra edición consultada, la de Isabel Santacatalina (Buenos Aires, Huemul, 1966, p. 29)

lenguaje de ese narrador criollo que mira con escepticismo la ciudad y las doctrinas nuevas, elementos que hacían esa lectura posible desde el principio.

9. Un público de (casi) iguales

Es momento de recapitular algunas de las afirmaciones que hemos podido realizar ya a lo largo de este análisis, que nos clarifican bastante cuál es el tipo de recepción que esta novela está reclamando. El mundo novelesco, por una parte, el recorrido que traza el argumento, hace evidentes determinadas exclusiones. Nada se le dice al habitante del mundo rural, pero tampoco a esas inquietantes multitudes que ocupan las plazas públicas los días de las grandes fiestas. El narrador, lo hemos visto sobradamente, se sitúa de manera explícita a una altura infinita con respecto a estos dos sectores, aún a pesar de que el primero de ellos empieza a poseer para el letrado, de manera instintiva y todavía difusa, las claves de la nacionalidad, en estado puro.

Entre nos

La enunciación se produce en la ciudad, y para un público urbano. El recorrido por la topografía urbana lo hace evidente. Por ejemplo, cuando Andrés le indica a la Amorini el lugar de su cita del día siguiente ("un carruaje la va a aguardar allí, a la vuelta, frente a la pared del convento"), el narrador aclara, evidentemente a lectores que saben a a qué se refiere, que conocen como él la ciudad: "dijo Andrés designando a la calle de la Reconquista" (p. 75). De paso, por cierto, se hace evidente la exterioridad de la Amorini a esa comunidad de la que sí forman parte tanto el escritor como los lectores¹.

Otros muchos ejemplos, podrían añadirse ahora, como las menciones de la "calle de Caseros" (p. 76), o del "Hotel de la Paz", donde se produce el banquete de la noche del estreno, y cuya sola mención parece hacer innecesarias las descripciones prolijas (p. 69). Compárese con lo escasamente concreta que resulta por ejemplo la descripción del "pueblito" cercano a la estancia de Andrés (pp. 26-27).

Esta comunidad entre narrador y lectores es confirmado por el tipo de absoluta otredad que representa, por ejemplo, la curandera. Y no hay que olvidar, en el otro lado, las marcas culturalistas observadas, las citas de óperas, los galicismos. La propia elaboración de una propuesta naturalista, como llevamos diciendo, con la adaptación de un modelo francés y conocido que supone, forma parte de estas referencias culturalistas

¹ Y eso que en ese momento es la "amante oficial". Una de las constantes que observa Josefina Ludmer en algunas novelas del período, es precisamente como presentan la entrada del "otro" en el ámbito de lo privado del protagonista, precisamente para constatar su diferencia: "Esas diferencias puramente culturales trazan un mapa fantasmático de la vida privada que es a la vez un mapa del estado liberal: la coalición estataliza el espacio privado porque es en el teatro privado donde se representa la 'diferencia interior' como suplemento (y amenaza) de los estados nacionales", *op. cit.*, p. 74. No olvidemos que Contreras es peón de Andrés, y por dos veces lo ataca en su propia casa.

que su público no deja de apreciar. Es interesante recalcar esto, pues nos sitúa en el mismo tipo de circulación que tuvieron la mayoría de las obras de la generación del 80, en el mismo tipo de definición de público que estas incluyen.

Noé Jitrik, por ejemplo, convierte el título de una de las obras de Mansilla, *Entre nos*, en expresión del "ámbito y del mundo de referencias" que contienen las llamadas *causeries*. "Todo conduce a la intimidad de un grupo", concluye². El intercambio comunicativo que esta obra propone se produce, en la intimidad, muy lejos de los Otros que define. Aunque fuera objeto de tiradas más o menos masivas, aunque otros lectores tuvieran acceso a él, no podrían dejar de tener la sensación de penetrar en un espacio privado, en la intimidad de otros; el texto mismo no podría ocultar su condición de producto de consumo interno de la misma clase que lo produce.

De hecho, su mismo carácter revulsivo ha de ser entendido precisamente así. La obra de Eugenio Cambaceres es revulsiva en tanto que enrostra a la oligarquía sus contradicciones y sus síntomas de descomposición, pero solo desde su lógica la revulsión puede producirse y tener sentido. Si *En la sangre* les alertará del peligro que supone la infiltración de individuos procedentes de otros estratos sociales y de la inmigración, presentados además como genéticamente perversos, es decir, será un mensaje interno que alerta sobre un peligro externo, *Sin rumbo*, plantea el callejón sin salida que se le presenta a esa clase dominante. El mensaje es menos agradable de oír, pero el receptor que le da sentido es exactamente el mismo. Cambaceres es el *enfant terrible* de la Generación, pero no por ello deja de pertenecer a ella, sino más bien todo lo contrario, esa misma condición lo convierte en inseparable, solo inteligible a la luz de esos parámetros. "Su brutalidad, su 'poner al desnudo' irrita-explica David Viñas-, pero como en última instancia es un señor que no sólo le recuerda la decrepitud y la muerte sino el avance de 'los trepadores', terminan por considerarlo un místico de la fealdad"³.

Pero cada uno en su sitio

Ahora bien, incluso en un intercambio comunicativo como este, interno, de círculos, este se basa en una diferencia de saberes, o, lo que es lo mismo, en una determinada versión de la autoridad de quien detenta el discurso. Y precisamente en la naturaleza de esta asimetría encontramos uno de los elementos que convierten hasta cierto punto en insólita la escritura de Cambaceres.

² *Op. cit.*, pp. 82-83.

³ *Op. cit.*, p. 38.

Elemento fundamental en esa diferencia de saberes es precisamente, además del naturalismo, y de todo lo demás, el saber sobre el campo que se exhibe, y que se acompaña con un discurso excéptico sobre las "doctrinas nuevas". El narrador ilustra a los lectores urbanos sobre las condiciones de la vida campesina. El saber que prácticamente funda este discurso es un saber tradicional, un saber que se vincula al origen del grupo que lee y escribe, y que contempla su proyecto histórico desde fuera. Tal lugar de enunciación aparece como posible precisamente por la fundación de ese discurso crítico y escéptico. La crítica de la modernidad, de sus consecuencias indeseadas para el grupo que la dirige, la construcción de un espacio externo -o más exactamente periférico- a ese proyecto, creará, desde el primer momento y por su reverso, las condiciones de posibilidad de una autoridad discursiva basada en la tradición.

10. Conclusión. Sobre espacios y pertenencias

En los relatos de las biografías de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres pueden encontrarse pasajes que resultan muy similares. Los dos son miembros de la oligarquía porteña, y las obras de los dos tienen acogidas muy negativas entre los miembros de su propia clase. Del mismo modo, algunos juicios críticos emitidos con posterioridad coinciden: los dos son presentados como excelentes novelistas en potencia, en los dos se aprecian elementos que sólo la aridez del entorno pudo malograr.

Y es que se trata de dos novelistas contiguos. Lo son sus mundos novelescos y lo son sus lugares de enunciación. Si Rivera decía de Eduardo Gutiérrez que había sacado a la superficie las tensiones y desajustes que subyacían a la paz y administración del ochenta, estas afirmaciones son literalmente aplicables a Cambaceres. Aquel metaforizó el espacio de la nación en el campo; éste, describió el espacio que ocupaba la oligarquía en medio de su propio proyecto histórico como inestable, llevó determinados elementos de su discurso -el positivismo, el esteticismo- más allá de su límite, y les advirtió a los suyos del peligro que los nuevos actores sociales iban a suponer en el futuro.

Eduardo Gutiérrez escribió para públicos masivos; Cambaceres no. Sus obras presuponen el mismo tipo de público que las *causeries* de sus compañeros de generación. En el primero, su marginalidad proviene del hecho de que se salió de su público, y adaptó sus productos a otros horizontes de lectura. En el caso de Cambaceres proviene de la heterodoxia de su propuesta. Pero no se saldrá del ámbito letrado. Es más, se propone como piedra de escándalo, como exhibición espectacular de nihilismo. La falta de salida que plantea es en parte una provocación. Que su recepción sea letrada es precisamente la condición de posibilidad de su potencial revulsivo. En la jerarquización moderna de los receptores, permanecerá del lado de la alta cultura, aunque determinadas lecturas, enarbolando el fantasma del naturalismo, lo condenen a su límite inferior. Inferior, heterodoxo, pero dentro, uno de ellos.

Por ello, sin embargo, los dos son escritores contiguos. Los dos llevan sus textos al estallido con sus conflictos irresueltos, con su carencia explícita de cierre posible. Pero uno está dentro y el otro fuera de los circuitos letrados.

Pero también lo son en un sentido diferente, que, sin embargo, se deriva del anterior. Gutiérrez metaforiza en el campo el espacio de la nación. Cambaceres, en *Sin Rumbo*, ficcionaliza el itinerario que conduce a la metaforización del campo desde dentro de la cultura alta. Para ambos, para el mitrista acérrimo, y para el escéptico *gentleman*, el campo será el destino de sus ficciones, el espacio de la autenticidad, el lugar con cuyo trazado se propone una imagen problemática de la nación.

Pero en Cambaceres no hay una aparente alianza con otros sectores excuidos. No hay tampoco exactamente la descripción de un conflicto, sino la narración del agotamiento, del desborde de un discurso y de un proyecto histórico. Por ello los lugares de enunciación son contiguos. Cambaceres narra desde dentro, y para consumo interno. Las contradicciones son vividas como decadencia. Gutiérrez, derrotado con Tejedor, escribe desde un paso más allá, desde fuera -o mejor, en la frontera- y desde abajo. Lo que en los folletines era un orden siempre al borde de su disolución, es en Cambaceres un callejón sin salida. El uno es, sin embargo, el reverso del otro. Los dos son uno, y el mismo.

El mundo novelesco de *Sin Rumbo*, de hecho, está al borde mismo del estallido, como la norma de escritura llamada naturalismo, adoptada como regla, y que siempre está al borde de no serlo.

Los gauchos están al principio cercanos a la barbarie, a la primaria animalidad de los de Sarmiento. El distante y enfáticamente impasible narrador tiene en sus miradas torvas y en sus cuerpos sucios, espacio más que abundante para espectacularizar lo feo. La violencia vertical que viene desde abajo sólo puede ser reducida por el principio de autoridad que da un revólver. El narrador letrado cumple su vocación de descenso a los infiernos, de construcción de realidades duras y despiadadas, en la narración de una hierra.

El buen salvaje es la otra cara del bárbaro. Pero en *Sin rumbo* ambos modelos de representación del otro se dan a la vez, se anulan mutuamente. El gaucho, sin dejar de ser esa amenaza constante que debe ser dominada por la fuerza, es también la fidelidad, la interiorización de un orden jerárquico y patriarcal, y la pureza. Dos ficciones del gaucho, la de Sarmiento y la de la *Vuelta de Martín Fierro*, coexisten a la vez, en las mismas páginas e incluso en los mismos personajes. La crisis del discurso oligárquico no sólo se narra, sino que el propio texto la reproduce en su indecibilidad. Lo había escrito cuatro años antes, en un contexto bastante diferente, José Martí, haciendo evidente la contigüidad de los discursos: "Las obras de los tiempos de reenquiciamiento y remolde son por esencia mudables e inquietas"¹. La crisis del discurso es también la crisis de la representación: la puesta en cuestión de unos modelos que no son, sin embargo, todavía sustituidos por los otros.

El resultado, entonces, es el previsible: una herencia frustrada. Las disipaciones de la ciudad, la amenaza de la multitud sin rostro que se apropia insolentemente del 25 de mayo, la modernidad disolvente, acentúan el vínculo del protagonista con la tierra, propia

¹ Martí, J., "Prólogo al 'Poema del Niágara'", en Mattalia, S. (ed.), *Modernidad..., op, cit.,* p. 67.

en las dos acepciones del término. Pero el regreso es todavía un estéril replegarse. El discurso del futuro se amaga pero no es todavía posible. El hijo que asuma la doble genealogía, la doble legitimidad de poseedor y natural de la tierra, la encarnadura de esa identidad que hunde sus raíces en el espacio del origen, no puede ser narrado desde este discurso, no tiene lugar en esta historia de malas educaciones, en esta historia que niega incluso explícitamente la posibilidad de una educación.

La filosofía positivista, y Schopenhauer, son esgrimidos para realizar esta negación. La pequeña Andrea muere de crup y de inanición discursiva e ideológica. No puede ser pensada. La naturaleza no acaba de ser aún una Arcadia. Y Contreras y su sed de venganza no han sido ni eliminados ni definitivamente reconducidos, es decir, pensados en otros términos. La doble genealogía no es, aún, posible. *Sin rumbo* es, desde su título, la novela de la negación, el agotamiento de un modelo, de una visión de mundo, de una imagen de la nación, del momento mismo en que sus categorías y su reparto de papeles comienzan a ser desbordados irremisiblemente. La única herencia posible es la muerte. La única educación que puede proponerse es la mala educación, la inútil. El desbordamiento de las categorías se llamará entonces instinto.

La crítica del futuro leerá esta novela desde otras ficciones del campo. Rellenará unos huecos, y los que permanezcan, serán señalados como carencias. Cambaceres será entonces casi un Güiraldes, un Güiraldes al que le falta algo. Su nombre será incluido en las historias de la literatura argentina -en las historias de las versiones de la pampa- en calidad de precursor.

Y es que, a pesar de esa ostentosa negatividad, de esa condición de piedra arrojada que presenta la novela, es posible detectar determinados elementos que harán posible esa lectura. La autoridad narrativa, por ejemplo, se fundará en parte por su saber sobre el campo, que se percibe como algo fundamental para hablar de la Argentina. La ciudad, llena de gringos, grotescos o anónimos, hará evidente el contraste, y asignará valor a ese saber como para que una autoridad pueda fundarse en él.

Por otro lado, la permanente condena de las "doctrinas nuevas", trazará un espacio de enunciación, un lugar desde el que producir literatura caracterizado como pura anterioridad, como memoria histórica, como lugar de la tradición, es decir, del saber común, de lo obvio y sin embargo olvidado. Lo que se rechaza aparece con la bibliografía incluida. Desde donde se habla, no. Parece vincularse a un saber oral, previo, premoderno.

Ello no significa que la instancia narradora renuncie a su posición dentro del mundo de la cultura. Al contrario, las referencias a bienes culturales universales será constante. El campo, entrevisto como origen y destino, sus habitantes, serán percibidos y

descritos desde una mirada tamizada por lo cultural. La legitimidad de esta autoridad literaria será tanto mayor cuanto que es capaz de mostrar estas insospechadas afinidades. El mundo campesino será relato e imagen del origen solo en cuanto que sea enmarcado, incluido en el mundo de la cultura alta. Realizar esta operación será una de las funciones del escritor en la modernidad. Su autoridad será, pues, necesariamente mixta. Dimanará precisamente de la armonización de los saberes distintos. Sólo desde ahí podrán articularse las imágenes ortodoxas -y monumentales- de la tradición. En *Sin rumbo* aparece como posible ese tipo de autoridad que habrá de llevarlo a cabo: que disputará y arrebatará esas ficciones a la apertura de sentido que escribían los folletines de Gutiérrez.

El idioma de esa autoridad mixta habrá de ser igualmente mixto. Sobre este lenguaje literario culto permeable sin embargo a la oralidad, sobre esta estilización de un estándar criollo habrá de levantarse en el futuro la propuesta de un idioma nacional. Su manejo será ya por sí mismo una patente de argentinidad. Su erección en una ficción en que los gringos toman la plaza de Mayo en las celebraciones de la independencia, ya es un principio de respuesta, una puesta en discurso de ese lugar posible. No será entonces extraño ni sorprendente que un crítico literario anote este texto como monumento de ese idioma nacional, que a partir de él formule una imagen de la comunidad nacional y unas exclusiones. En su origen mismo implicaba ya la exclusión.

Estos rasgos, que su lectura desde las novelas rurales de las primeras décadas del siglo siguiente llenarán de significado, en cierto modo, entonces, vienen a desmentir y a superar ese callejón sin salida en que acaba la novela. Porque sobre esa falta de rumbo, más allá de la muerte del protagonista, sobrevive una voz narradora. Y esa instancia, en el acto mismo de narrar esa carencia de sentido, esa crisis de los modelos de representación, esa puesta en crisis del proyecto del 80, está fundando, sin embargo, o, al menos está haciendo pensable, una autoridad literaria, un tipo de relación con lo tradicional, un nuevo lugar de enunciación y una -otra- ficción de identidad para la clase dominante con su correspondiente sistema de exclusiones.

Si con Eduardo Gutiérrez las ficciones de lo rural, las imágenes de la tradición, habían penetrado en el gusto de un público urbano y masivo, con Eugenio Cambaceres se reacomodan en el imaginario de las élites ante las consecuencias de la modernidad. A ambos lados de la nueva institución letrada se proponen versiones del campo, acaso complementarias, que ocupan su función de relato de orígenes en las nuevas circunstancias, y atraviesan todo el cuerpo social. A pesar -o a través de- la enfática negatividad de *Sin Rumbo*, pueden leerse, ya en la década de los 80 del siglo XIX, las condiciones -el lugar de enunciación, un público heterogéneo e interclasista que sin embargo reconoce distintas versiones del campo como anterioridad, la amenaza del

caos...- que harán formulables y productivas las futuras metáforas rurales y totalizadoras de la nación.

Segunda Parte

Los gauchos del Centenario

Vamos a ocuparnos ahora de tres textos publicados en la primera década del siglo XX, en unas circunstancias bastante diferentes a las dos primeras novelas. El "unicato", cuya crisis ideológica podía atisbarse en ese *gentleman* que caminaba sin rumbo por las páginas de la novela de Cambaceres, está efectivamente desbordado. Buenos Aires es una ciudad moderna, con una sociedad de masas, recién llegada en un porcentaje relativamente alto, que desestabiliza por todos lados la plácida hegemonía oligárquica diseñada en el 80. Esa distinción entre escritor de la élite frente a escritor profesional no va a poder mantenerse tampoco exactamente en esos términos.

No deja de ser curioso que los tres escritores cuyos textos vertebran esta segunda parte, pasaran en los años que unen el siglo XIX y el XX, por el Partido Socialista. El primero en marcharse sería Leopoldo Lugones (1874-1938), expulsado en 1896. Con su paso al anarquismo iniciaría un periplo ideológico que le llevaría al fascismo y al misticismo religioso al final de su vida. Menos estruendosa es la trayectoria de Alberto Gerchunoff (1883-1950), quien se detiene en la ortodoxia liberal. El caso de Roberto J. Payró (1867-1928) es mucho más complejo, ya que él sólo abandonará la militancia en favor de una proclamada "independencia" intelectual y literaria más completa. Y es que tampoco la manera de ser "socialista" de estos tres autores había sido en absoluto idéntica.

En las dos décadas largas que habían transcurrido desde la publicación de *Sin rumbo*, la situación del escritor y del artista se ha modificado notablemente. Por ejemplo, no están tan nítidas las diferencias entre la alta literatura y la literatura profesional, y, se produce, además, un interesante reclutamiento de intelectuales desde los márgenes de las clases letradas. Lugones, descendiente de la oligarquía de Córdoba, como se encargará de recordar siempre que tenga ocasión, va a escribir desde la posición que le otorgan una serie de pequeños empleos en la función pública, hasta que su consagración como el escritor del período, tendrá su plasmación institucional con su nombramiento como director de la Biblioteca del Consejo Nacional de Educación en 1915, y su condición de prolífico conferenciante para públicos selectos. Desde una posición de relativa marginalidad respecto a su clase, que le permitirá establecer una alianza con los otros sectores excluidos por el sistema político, pasará a reclamar desesperadamente la "función ideologizante" de la literatura, y se propondrá con ampulosos gestos como el conductor, el intelectual orgánico, de la oligarquía en apuros de estas décadas. Su marginación tras el golpe de estado de Uriburu, y su suicidio, pueden leerse como una metáfora trágica del

fracaso del proyecto de este modelo de escritor, líder social, que Lugones se obstina en construir. La obra que vamos a analizar es ya una buena prueba.

El caso de Payró y Gerchunoff es notablemente distinto. Ambos son escritores profesionales, periodistas, y ambos son, por primera vez, incorporados por las historias de la literatura en la nómina de escritores "altos" del período. Sin duda, nos encontramos ante una completa redefinición de la literatura, que incluye la profesionalización a un tiempo como un objetivo y un lastre. Sirve para acuñar la figura del "escritor independiente", y al mismo tiempo es origen de una gran cantidad de lamentos porque el trabajo diario impide dar a la imprenta la "gran obra" fruto del genio y del talento individual. Desde ahí escribirán, y su tono, va a ser muy distinto.

Roberto J. Payró proviene de una vieja clase media que se mira ideológicamente en la oligarquía. Como escritor, va a ocupar una posición de crítica al sistema político, que va desde la impugnación a la sátira amable. Sin embargo, un análisis detallado de sus ficciones demostrará cómo, desde su lugar periférico, reproduce una parte del imaginario de la oligarquía. Su socialismo nunca será revolucionario, y, es más, una crítica al sistema emitida desde ese lugar puede ser reubicada y releída, paradójicamente, como un nuevo discurso de legitimación. La crítica parcial y anecdótica legitima el conjunto. El escritor "independiente" puede ser una nueva manera de ser "orgánico" en esta nueva fase de la modernización.

En cuanto a Alberto Gerchunoff, se trata de un escritor procedente de la inmigración judía a la Argentina. Él mismo, llegado siendo apenas un bebé, había nacido en Ucrania. Es la primera vez que encontramos el discurso de uno de esos inmigrantes contemplados con extrañamiento como el otro absoluto por las ficciones anteriores. Su posición ajena al sistema y a sus cauce de promoción -es autodidacta-, convertirá toda su obra en un gigantesco esfuerzo de integración. Su voz, en un sentido distinto al de Leopoldo Lugones, se presentará también como comunitaria, y otorgadora de identidades.

Por lo que respecta a la figura del gaucho, mucho se ha andado también desde la Primera Parte de esta Tesis Doctoral. El imaginario gauchesco ya no está, en las vísperas de las celebraciones del Centenario de la Independencia, exactamente disponible. Y no lo está, primero, porque las nuevas condiciones sociales han ido desarrollando el discurso tradicionalista y nacionalista de la élite, que coloca al gaucho en su genealogía, como vínculo con la tierra, certificado de legitimidad, y van a intentar monopolizar el mito. Y segundo, porque la existencia de discursos heterodoxos, o de lecturas heterodoxas de discursos ambíguos, ha generado ya una política letrada de neutralización. Buena prueba de este proceso son las tres obras analizadas en esta Parte.

La guerra gaucha (1905), de Leopoldo Lugones, muestra una completa militarización de la ficción gauchesca. Estos relatos de tono épico y lenguaje barroco ostensiblemente marcado como "elevado", van a llevar al origen de la nacionalidad las jerarquías, el patriotismo, la xenofobia... Los gauchos van a ser ya esencialmente fatalistas y van a dar su vida sin dudarlo por la patria y por su patrón. Esta novela, o este libro de relatos, va a ser una epopeya hecha a la medida de las lecturas en clave épica de los textos primitivos de la gauchesca que estaban convirtiéndolos en clásicos. Por el reverso, surge una instancia literaria caracterizada por la producción de textos que dan cuenta de -que construyen- la esencia de la comunidad, sus rasgos definidores, su relato de origen, en una versión social y "patriótica" del carácter sacerdotal que se otorga a sí mismo el arte modernista.

Pago Chico (1908), de Roberto J. Payró, es, por el contrario, un texto complejo, que combina la desmitificación de ciertas ficciones del gaucho, su reescritura como representante del pueblo argentino víctima de las arbitrariedades del poder, y el mantenimiento de ciertos elementos de las ficciones más conservadoras que nos van a servir para dar cuenta de la contigüidad que mantiene el lugar de enunciación del letrado de oposición con respecto al oficialismo, es decir, los límites mismos de la disidencia dentro de aquello que es sancionado como "alta cultura". Al mismo tiempo, vamos a comprobar cómo el mito gauchesco es ya, a estas alturas, fundamentalmente conservador, hasta el punto de no dejar de serlo ni siquiera en un texto escrito desde un cierto lugar de conciencia crítica del sistema, que también reclama para sí otro modelo de escritor moderno.

Los gauchos judíos (1910), por último, va a mostrarnos cómo en el año del Centenario, el gaucho es ya uno de los emblemas centrales de la nacionalidad. Todo el relato de orígenes de la comunidad judeoargentina, destinado a integrarla del lado del "orden" y la "civilización" frente a la creciente xenofobia, va a basarse en un trabajo de reescritura y redefinición de la imagen del gaucho. No se concibe mejor modo de contrastar la nacionalización del inmigrante que esa escena, reiterada una y otra vez, del transvase de saberes desde los "estancieros gauchos" y los payadores a los rabinos y poetas judíos. Por otro lado, la insistencia en la cristianización como un fenómeno paralelo a la criollización, nos muestra el nuevo lugar que tiene la religión en el imaginario de las élites, tan distinto al que ocupaba en los 80, y otro tanto puede señalarse a propósito de la mención de la comunidad sefardí como lazo de unión entre las dos culturas mostradas en el proceso de su unión. España, como espacio premoderno y señorial, va a ser también paralelamente redefinido (*La gloria de don Ramiro*, de Enrique Larreta es de 1908). El conjunto, es una Arcadia paternalista y jerárquica, sólo distinta de

las ficciones retrospectivas oligárquicas en su carácter multicultural. Al otro lado de sus proclamas de integración, por lo tanto, leemos con nitidez la más pura ortoxia del imaginario oligárquico en este momento. El narrador, por su parte, adoptando explícitamente el registro bíblico, desvela, gráficamente, el tono sacerdotal que adopta cierto escritor moderno, la continuidad, la filiación genealógica, entre los discursos de los rabinos de su ficción y él mismo.

Así pues, oráculo de la tradición y conciencia crítica del sistema que, no obstante, incluye también entre sus competencias un cierto saber sobre los elementos definidores de la conciencia nacional, son las actitudes que van a legitimar la autoridad del discurso específico literario en estos textos. La situación contradictoria del escritor ante el mercado y la circulación de los bienes culturales escenificada por el Modernismo, a la que nos referimos en el primer capítulo, puede leerse también desde aquí, ficcionalizada en la Pampa bonaerense.

De otro lado, vamos a observar gráficamente el proceso de inversión de la dicotomía sarmientina que se opera en torno al Centenario en el imaginario de las élites. El gaucho es ahora representante genuino de la tradición y del origen de la identidad nacional, y en su retrato se van a naturalizar ciertos valores y actitudes -militarización, jerarquía, respeto por la propiedad, fatalismo- que, en estos años de inestabilidad se propugnan como definidores de lo nacional frente a lo extranjero, *desagradecido* e *infiltrado*. Veremos también como determinados textos dan cuenta de la extensión en el cuerpo social de esta versión del imaginario, hasta el punto de que algunos elementos forman parte de lo presupuesto para un escritor de oposición y de que la estrategia de integración de nuevos sectores en 1910 pasará por su enfática afirmación.

Capítulo 4

Los gauchos de mármol.
***La guerra gaucha*, de Leopoldo Lugones**

"-¿Qué sabe usted de patria?

El herido lo miró en silencio. Tendió el brazo hacia el horizonte, y bajo su dedo quedaron las montañas -los campos- los ríos -el país que la montonera atrincheraba con sus pechos- el mar tal vez - un trozo de noche... El dedo se levantó en seguida, apuntó a las alturas, permaneció así, recto, bajo una estrella..."

La guerra gaucha, pp. 226-227

"La veneración de su pueblo brindábale proféticas vindicaciones. Presagiaba en futuros apogeos la exaltación de su hazaña".

La guerra gaucha, p. 286.

"...Ni un brazo culminaba sobre esa uniformidad".

La guerra gaucha, p. 132.

"...Y después cumbres".

La guerra gaucha, p. 288.

1. El gaucho Lugones

"...todos [los cuentos de *La guerra gaucha*] denuncian el saber folklórico del maestro y su conocimiento de la vida campesina, con la cual se había identificado en su infancia y mocedad en el terruño que llevaba metido en el alma. En el fondo, en lo entrañable, era un gaucho. Lo mismo que Güiraldes, lo llevaba adentro, "sacramento, como la custodia lleva la hostia". Lo revelaba su físico de criollo auténtico, su decir sabroso, su coraje y ese andar elástico y felino del hombre que domina sus músculos y que está pidiendo un pingo para darles expansión", escribe entusiasmado Carmelo M. Bonet en 1969¹.

Sin duda resulta, cuando menos, insólita esta imagen de Leopoldo Lugones (1874-1938) como un ser "elástico y felino", insospechado el hecho de que su imagen evocara inmediatamente la ausencia de un caballo. El gaucho Lugones, como el gaucho Güiraldes, nos están hablando en el imaginario histórico literario del crítico de una manera específica de ser gaucho: el gaucho entrañable, el gaucho interior, el gaucho sacro: "el buen criollo que dormitaba en él"². Serlo es antes una cualidad del alma que una condición externa, mucho menos ligada a determinada actividad económica o situación social. Si el terrible crítico literario Paul Groussac dictaminaría tras la aparición de *Don Segundo Sombra* que a su autor "se le ha olvidado el 'smoking' encima del chiripá"³, esta construcción crítica viene a invertir la imagen. A estos escritores argentinos el chiripá les asoma por debajo del smoking, pero eso no es motivo de azoro en un salón parisino, sino objeto de satisfacción. Se arreglan con exquisito cuidado el chiripá para que les asomen las puntas, y para que lo hagan elegantemente. El gaucho es una condición arqueológica, un estrato anterior de la historia, que está cubierto, pero que sigue allí.

¿Qué hay en la obra de Leopoldo Lugones, en sus gauchos, para que justifique tal ingreso de su autor en la historia de la literatura argentina? ¿Desde qué momento tal condición gauchesca de origen es vivida como algo positivo? ¿Qué es ser gaucho para Leopoldo Lugones, o para Carmelo M. Bonet, ya que es razonable pensar que no consiste en ser un gaucho alzado como Juan Moreira, y menos un ser grotesco y patológico como Hormiga Negra? ¿No tienen nada que ver entonces con el personaje diseñado por Eduardo Gutiérrez, que lo había instalado en los canales de distribución cultural propios de la modernidad? Responder a estos interrogantes resultará

¹ Bonet, Carmelo M., "Palabras sobre *La guerra gaucha*", en *Pespuntes críticos*, Buenos Aires, Academia argentina de letras, 1969, p. 28.

² Lugones, Leopoldo (h.), *Mi padre*, Buenos Aires, Centurión, 1949, p. 201.

³ Citado en Bordelois, Ivonne, *Genio y figura de Ricardo Güiraldes*, Buenos Aires, Eudeba, 1967.

extremadamente esclarecedor sobre el lugar y la función social del imaginario gauchesco en este momento de nuestro recorrido.

La guerra gaucha, obra de 1905, es la primera aproximación ambiciosa de Leopoldo Lugones al tema del gaucho y su contribución al nacimiento de la Argentina. Como tal la considera Ramón Luis Acevedo en el ensayo que dedica a la presencia y significación de este tema en la obra de Lugones⁴. Esto nos ubica cinco años antes de que la efemérides del Centenario de la independencia argentina motive una intensa eclosión de obras y autores que pretenden insertar y justificar sus propios modelos de la nación en determinadas versiones de la tradición y de la historia del siglo XIX, a la que no permanecerá ajeno, por supuesto, el propio Lugones (en 1910 publica obras de títulos tan significativos como *Didáctica*, *Piedras liminares* o *Prometeo*⁵). Resulta también esta obra anterior en ocho años a las famosas conferencias pronunciadas en el Teatro Odeón en junio de 1913 que emparentan el *Martín Fierro* con la épica helenística, y suponen para la historia de la crítica literaria el momento en que el poema de José Hernández es elevado a la condición de poema nacional argentino, y, de manera consecuente, la definitiva entrada del gaucho en el Panteón nacional⁶.

Parece por lo tanto interesante preguntarse por la textura ideológica y retórica de esta obra, cuestionarse sobre el modo en que opera con una tradición determinada que no puede ignorar, y tratar de observar de qué manera dialoga con pasados textos que, desde una estética letrada y culta, trataron de reescribir las ficciones gauchescas, de qué manera militante ignora el gaucho de folletín, qué tipo de puentes establece con textos anteriores de Lugones, tan disímiles aparentemente, y, sobre todo, con la evolución personal y literaria posterior que pasa por las *Odas seculares* y por *La hora de la espada*...

⁴ "La imagen del gaucho en Lugones se puede trazar principalmente a través de tres obras que constituyen tres enfoques distintos del tema y tres momentos claves en su evolución ideológica y literaria: *La guerra gaucha* (1905), *El payador* (1916), y *Romances de Río Seco* (obra póstuma, 1938)", Acevedo, Ramón Luis, "El gaucho en la obra de Leopoldo Lugones", *La torre*, a. XXI, num. 79-80, enero-junio 1973, Puerto Rico, p. 88. No obstante, este autor analiza también el poema "A los gauchos", de la *Odas seculares*, trazando así el panorama completo de la producción en que Lugones aborda el tema del gaucho.

⁵ Las dos últimas obras son así caracterizadas por Julio Irazusta en el capítulo de su biografía titulado precisamente "La conmemoración del centenario": *Piedras liminares* "sería digno de una de esas grandes construcciones intelectuales, como las que intentaron Vico en el siglo XVIII y Spengler en el XX, para no hablar sino de las más famosas. [*Prometeo*] es un desdichado intento de dar una explicación filosófica definitiva de la mitología griega. Pero ambos están afeados por un anticlericalismo de comité político, tanto más lamentable cuanto que él estaba lejos de todo partidismo práctico", Irazusta, Julio, *Genio y figura de Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Eudeba, 1973, p. 103.

⁶ De la repercusión de estas conferencias es buena prueba la encuesta convocada por la revista *Nosotros* a diversos escritores preguntando acerca de las tesis defendidas por Lugones en esa ocasión. La respuesta, bastante escéptica, de Alejandro Korn, da cuenta del clima creado: "Lugones no ha hecho obra buena al evocar el poema anacrónico de *Martín Fierro*, que hasta la fecha era el secreto de unos pocos y ahora corre el riesgo de ser la última novedad. Todo el gremio es capaz de acriollarse y abrumarnos con un desborde de poesía gauchesca", *Nosotros*, 51, julio de 1913, p. 83.

Lugones en 1905

Leopoldo Lugones tiene en 1905 treinta y un años. Ya no es el ardiente socialista que fundó el Centro Socialista de Córdoba en 1895, ni el que lanzó soflamas abundantes y profesiones de fe a su llegada a la capital federal, que por entonces cumplía un cuarto de siglo en calidad de tal. No era tampoco el fascista no menos exaltado que, en 1924, iba a solicitar arrebatadamente el empleo de la fuerza como principal elemento constructivo de la futura e hipotética "patria fuerte". Estaba en la fase intermedia, en lo que el pío Díaz Biolet califica como "caracterizada por un transitorio escepticismo y el nacimiento de una ética vital"⁷, estación de paso en su camino inexorable hacia el reencuentro con la fe cristiana y su ortodoxia⁸, que es la manera como este crítico relea la trayectoria intelectual de Lugones desde parámetros ideológicos e históricos tan cercanos a él cuanto sensiblemente diferentes.

Tal etapa de pragmatismo y progresivo escepticismo corresponde a su ingreso en el estado. Este ingreso se produce tanto laboralmente, (en 1898 pasa a formar parte de la función pública, en concreto de la administración de correos), como intelectualmente: en estos años realiza determinados cometidos políticos tanto en la lucha electoral (en 1903 realiza una intensa campaña en favor del candidato Quintana), como en la defensa pública de la acción del gobierno (su traslado al ministerio de educación en 1901, le permite desplegar una eficaz y elocuente propaganda en favor del proyecto de reforma educativa del ministro Magnasco), o en delicadas misiones de mediación y preservación del orden público, es decir, de la estabilidad del estado oligárquico (participa activamente en la intervención del gobierno federal de San Luis en 1904). Hacia 1905, por tanto, Leopoldo Lugones tiene ya todos los rasgos de lo que Antonio Gramsci no tardaría en definir como intelectual orgánico al servicio de la oligarquía porteña y de su red clientelar en el interior⁹. De hecho, solo un año después, en 1906, en *La Nación*, "Lugones sostuvo, por primera vez, que la misión de las fuerzas armadas consistía en evitar que la fuerza

⁷ Díaz Biolet, Agustín, "Leopoldo Lugones. Génesis y proceso de sus ideas", *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*, año XXVII, n^o 1-2, Córdoba, marzo-abril de 1940, p. 48.

⁸ En la tercera etapa "logra la integración de las nociones paganas de verdad, bien y belleza en la doctrina cristiana", *ibidem*, p. 49.

⁹ De esta manera define Gramsci las funciones del "intelectual orgánico" de un grupo o clase social dominante: "Els intel.lectuals són els 'comissionats' del grup dominant per a l'exercici de les funcions subalternes de l'hegemonia social i del govern polític, és a dir: 1) el consentiment 'espontani' de les grans masses de la població a la direcció impresa a la vida social per part del grup fonamental dominant, consentiment que neix 'històricament' del prestigi (i per tant de la confiança) que donen al grup dominant la seva posició i la seva funció en el món de la producció; 2) l'aparell de coacció estatal que assegura 'legalment' la disciplina d'aquells grups que no 'consentien' ni activament ni pasivament, aparell constituït per a tota la societat en previsió de moments de crisi del comandament i de la direcció en els quals el consentiment espontani s'afebleix", Gramsci, Antonio, *Cultura i literatura*, Edicions 62, Barcelona, 1966 (trad. de Jordi Solé Tura)

bruta del pueblo desplazara del gobierno a la inteligencia representada por una minoría de habitantes"¹⁰. Estas afirmaciones, de alguna manera, pueden leerse como corolario de *La guerra gaucha*.

Y es que su ingreso en las filas de la intelectualidad oficial se produce en un momento en que se inicia el resquebrajamiento de ese orden, debido, como vimos en el capítulo 1, a sus propias contradicciones internas -descapitalización del estado, por ejemplo-, a su debilidad estructural, y, sobre todo, a la presión externa a que lo someten los intensos cambios demográficos, y la aparición y articulación de nuevos actores sociales emergentes.

Una buena muestra de la encrucijada histórica y discursiva en que se instala la voz de Lugones en este período son los otros dos libros que, con *La guerra gaucha*, publica en este año de 1905: *El imperio jesuítico*, surgido precisamente de un cometido institucional, su inspección del estado de los restos de las misiones jesuíticas en el norte del país, y *Los crepúsculos del jardín*, texto decadente desde su mismo título, conjunto de poemas escritos bajo la invocación de Darío y que, como tales, están tratando de construir el espacio diferenciado y propio del arte y de la estética en las sociedades modernas.

La contradicción que define el llamado "modernismo", y que es, a la vez, su condición de posibilidad, puede leerse en el diálogo entre ambas obras, en la textura literaria del informe, en los decadentes y cultivados jardines que borran la naturaleza de Misiones, que la expulsan momentáneamente del texto y de la literatura. Paradójicamente, con cincelados párrafos y naturaleza exuberante, con una lectura de la historia y una propuesta del ser de la nación, *La guerra gaucha* convive en ese complejo espacio, acentúa esas contradicciones, y establece, con su presencia, nuevas relaciones¹¹. Desde ahí habrá que leerlo. En ese contexto -de las otras obras, del texto de la biografía del autor tal y como es incorporado al santoral laico de los vates nacionales- cobrarán sentido los gauchos alzados y patriotas de Güemes.

¹⁰ Canedo, Alfredo, *Aspectos del pensamiento político de Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Ediciones Marcos, 1974, p. 96.

¹¹ A menudo, la crítica sobre el modernismo, ha tendido a acentuar el contenido resistente o asocial de sus posiciones. Sonia Mattalía, por ejemplo, o Julio Ramos, han trabajado, por el contrario, la vocación de propuesta identitaria que rigió también los planteamientos de muchos de sus escritores (vid. *Miradas al fin de siglo: lecturas modernistas*, Valencia, Estudios Iberoamericanos, 1997, o *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997). Llama la atención, en apoyo de este tema, la siguiente afirmación, de boca de un crítico conservador como Jorge Torres Roggero, que, a su vez invoca un artículo aparecido en *La libertad* nada menos que en 1898, para reescribir a la medida de sus necesidades este concepto: "En cierto momento, un anónimo crítico asegura que el escritor modernista, por el solo hecho de serlo, está capacitado para ocupar altas funciones en la organización social. Ser buen modernista, piensa, supone amor al trabajo, capacidad receptiva y aptitud personal", *op. cit.*, p. 113. Se trata de una reconducción ejemplar del modernismo a la ortodoxia, que el propio Lugones iba a encarnar con su escritura.

Elogios del gaucho Lugones

A lo largo de estas páginas preliminares se han mencionado, de entre las cantidades ingentes de bibliografía existentes sobre la vida y la obra de Leopoldo Lugones, algunos estudios críticos que, en mayor o menor medida, se han detenido en su tratamiento del tema del gaucho en general y en *La guerra gaucha* en particular. Es posible, en ellos, detectar algunas constantes.

La cita de Carmelo M. Bonet resultaba muy adecuada como ejemplo de toda una tradición crítica, que es posible emparentar sin esfuerzo con parecidas posiciones a propósito de otros textos gauchescos -o con gauchos-, que destaca en Lugones su extraordinaria penetración de la idiosincrasia gaucha, su puntual conocimiento que lo convierte en su cronista fiel, en su intermediario adecuado, y que concluye por asimilarlo, esto es, por convertir su especial manera de ser gaucho en patente de criollidad, pero podrían aportarse otros ejemplos sin excesiva dificultad.

Para Arturo Horacio Ghida, por ejemplo, Lugones ilustra la "clara trayectoria de un proceso de enriquecimiento interior, a través del cual la obra de literatura se transforma en obra literaria, en síntesis y exégesis de criolledad. La letra aparece, entonces, vivificada por la áspera sangre de la sierra y de la llanura, por el aliento de la patria rural que el poeta guardaba en su alma, con los encomenderos y soldados y las sombras familiares que durante cuatro siglos la amaron y sirvieron"¹². Estas palabras constituyen el ejemplo más acabado de la ficción biográfica con que Lugones ingresa en la historia de la literatura argentina, gracias a su versión del gaucho. Más aún, de alguna manera,

¹² Ghida, Arturo Horacio, "Los cuentos criollos de Lugones", *Cultura*, La Plata, 5, p. 73-86, 1950, p. 76. Por cierto, que la biografía de Leopoldo Lugones escrita por su hijo, nos depara, entre otras sorpresas, el relato de otra faceta, insospechada, de su criolledad. Según Polo, y junto a su compañero de correrías Nicolás Fernández Luján, "metidos los dos amigos en la taberna, buscaban ocasionar algún pardo de melena sebosa y enacitada, con aquel insoponible deajo a 'Agua Florida'. [...] Empezaba el contrapunto con muestras de aprobación por parte del auditorio del payador, cuyos apasionados dábanlo por nuevo Santos Vega". Por supuesto, "sucedió alguna vez que el lance tuviera imprevisto final, cuando el payador, derrotado y rabioso, cambiaba los manes de Apolo por los de Marte, y encrespado como *gauairabo* en refidero, echaba a rodar los bolos, daga en mano, chispas en los ojos, imprecaciones en la boca. Mas la pareja, poniendo a resguardo el arte, es decir, la guitarra, daba rostro con entereza, y aflojaban entonces los de la bigornia, corridos como pasa casi siempre por los de buena sangre", *op. cit.*, p. 76. Lugones payador y malevo, Santos Vega y Juan Moreira. Y, de paso, una de las escenas fundantes del género reconvertida para demostrar la superioridad de clase, de estos "niños mal de familia bien", idénticos a los que rastrea Josefina Ludmer en *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil Libros, 1999, pp. 292 y ss. El propio hijo de Lugones, se demora en otro momento de la biografía en lo que podíamos llamar "urbanización" de estas actitudes gauchescas. "Llegado el caso -dice por ejemplo-, empleaba mi padre el insulto gravísimo, mas generalmente, acudía tras éste, para cerrar con el deslenguado, un soplamocos categórico", afirmación ésta que ilustra con algún ejemplo. Y es que "sabía ser valiente, y que era valiente; gustaba que se lo dijese", *op. cit.*, pp. 172-173.

condensan y hacen explícita -como trataremos de observar en este capítulo- la imagen del autor que textos como *La guerra gaucha* construyen y proyectan¹³.

No es extraño entonces que Ghida siga retóricamente los textos que glosa. La obra del crítico puede ser leída como una anotación al pie del texto, que, de alguna manera lo prolonga, logrando así la utopía textual de hacer de Leopoldo Lugones un personaje de *La guerra gaucha*, el cantor épico, vertiendo quizá en tercera persona, elementos que es posible leer en la falsa impersonalidad de su narrador. "Buen conocedor de la vida campesina y estudioso de ciencias naturales y química -dice a propósito también de la criollidad de Lugones, pero en otro sentido, Juan Carlos Ghiano construyendo esa imagen de sabio absoluto que es otras de las ficciones críticas sobre el autor-, a Lugones le gustaba alardear de sus conocimientos, tratando sus paisajes con la precisión del científico"¹⁴. Es capaz de combinar su permanencia al día de los últimos avances de la ciencia, con el saber tradicional de los gauchos. Todo un programa político y una imagen de la Argentina están implícitos en esta afirmación.

Otra lectura contemporánea

Muy diferentes son, sin embargos, las afirmaciones, casi contemporáneas al texto que realiza Eduardo Acevedo Díaz, y que enfatizan, precisamente, el gesto literario de la construcción de ese mundo de ficción. "Lugones posee un lente mágico para descubrir

¹³ Por cierto que no puedo evitar citar un curioso texto que aúna dos de las tendencias hagiográficas presentes en la crítica entusiasta, la que construye la imagen de un Lugones criollo, y la que prefiere presentarlo como un profundo cristiano en camino hacia su conversión final. María Alicia Domínguez, así, sentencia con rotundidad: "Hubo un Lugones dulce con los niños, amable con los humildes, sonriente evocador de su tierra del Río Seco, de la Virgencita morena, protectora de la Villa consagrada a su nombre", "Leopoldo Lugones (aproximación humana)", en Academia Argentina de Letras, *Homenaje a Leopoldo Lugones. 1874-1974*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1975, p. 46. Lugones es aquí un gaucho devoto popular. Magistralmente sintético.

¹⁴ Ghiano, Juan Carlos, *Análisis de La guerra gaucha*, Buenos Aires, C.E.A.L., 1967, p. 34. Parecida imagen podemos encontrar en algunas de las necrológicas publicadas en 1938, por ejemplo en la de *Nosotros*, que soslaya cuidadosamente las posiciones políticas del escritor: "Una vida ejemplar, porque la consagró desde la adolescencia al arte y al estudio tenaz, por el cual el autodidacto se convirtió en un hombre versado en muchas y diferentes disciplinas", *Nosotros* (editorial), "Leopoldo Lugones", *Nosotros*, año III, num. 23, febrero de 1938, p. 121. Por cierto, que en esta línea de hacer de Leopoldo Lugones un sabio total, y al mismo tiempo confirmando sus actitudes sacerdotales, hay todo un subgénero dentro de la crítica sobre Leopoldo Lugones dedicado a glosar su obra en clave esotérica. Baste un ejemplo: "El camino que le permite acceder al misterio, y por lo tanto, alcanzar el misterio del ser, lo logra Leopoldo Lugones a través del pensamiento simbólico que, respetando la lógica y la reflexión, es capaz de abrirse a otra forma más amplia y, por lo mismo, integradora del conocimiento", Marín, Gladys, "Leopoldo Lugones y el pensamiento simbólico", *Megafón*, nº 2, Buenos Aires, diciembre de 1975, p. 176. Y a propósito específicamente de *La guerra gaucha*: "Son los protagonistas de una verdadero epopeya cosmogónica en que se canta el combate entre las huestes, lunares y solares; entre las fuerzas primordiales de la muerte y de la vida encarnadas esta vez en godos y gauchos. Es la historia de la Patria como Hogar único, espiritual, cósmico y social", Torres Roggero, Jorge, *La cara oculta de Lugones*, Buenos Aires, Ediciones Castañeda, 1977, p. 60.

bellezas donde lo prosaico señorea"¹⁵, afirma. Es decir, un texto como *La guerra gaucha* es una obra de alta literatura precisamente a pesar de su asunto. Acevedo, que está empeñado en delimitar un espacio propio para el arte -el texto viene a concluir en una poética, que no es otra cosa que una definición de ese espacio¹⁶- no va a hacer mención de la épica, ni de las esencias patrias ni nada parecido. Ambos problemas no parecen ir unidos para él. Bien al contrario, se va a ocupar de instalar el poder verbal de Lugones en el panorama general de la literatura occidental y de sus nuevos -y no siempre para él aconsejables- derroteros retóricos.

Este trabajo, recogido en volumen en 1910 pero con bastante probabilidad algunos años anterior, está viniendo a ejemplificar bastante gráficamente el contexto de lecturas "altas" en que, todavía en 1905, esta obra de Lugones viene a instalarse. No habían llegado todavía los tiempos en que la oligarquía y los intelectuales, aun difiriendo en qué eran las esencias patrias, coincidían en que había que ir a buscarlas en el ámbito rural y en la historia de los orígenes.

El profeta del idioma

Texto épico gauchesco por excelencia, antes incluso de que el *Martín Fierro* fuera elevado a la condición de tal, algunos autores se dedican a glosar las excelencias de su lenguaje, y su retórica, soporte adecuado para inmortalizar las jornadas fundacionales. En ese sentido, por ejemplo, es muy significativa la siguiente afirmación de Juan Carlos Ghiano, que abre su análisis del texto: "Pareciera que Lugones hubiese creado una lengua especial dentro del español, alardeando de una actitud revolucionaria acorde con el contenido que el texto celebra: el triunfo de los americanos sobre los godos"¹⁷. "Lugones -afirma profético a su vez, y sintético Rubén Oscar Giusso- sintió la necesidad de encarnarse en profeta de nuestro idioma, y lo hizo con una nobleza de sentimientos que asombra"¹⁸. Para el inefable Gaspar Pio del Corro, por su parte, el lenguaje es precisamente la clave de la condición mítica de la obra: "Todo lo que el relato no cede al

¹⁵ Acevedo Díaz, Eduardo (hijo), "Los Centauros", en *Los nuestros (estudios de crítica)*; Buenos Aires, Martín García, 1910, p. 177.

¹⁶ En la conclusión encontramos afirmaciones como la siguiente: "Si la emoción del literato es irreductible, si no puede descomponerse, no satisface necesidad ninguna. Y tanto uno como otro caso delatan pobreza emocional en el autor", *ibidem*, p. 196. Es decir, toda las consideraciones sobre el texto de Lugones aparecen casi como ejemplo que conduce a ilustrar la versión propia de qué es la literatura, de cuál es su función, de en qué se basa -por lo tanto- la legitimidad de su institución.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 18.

¹⁸ Giusso, Rubén Oscar, "Leopoldo Lugones: Los valores estéticos de *La guerra gaucha*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. LX, nº 179, Madrid, noviembre de 1964, p. 318.

antihéroe, la lengua lo concede al neo-mito por el costado del sensualismo verbal... Es que el Modernismo intenta el tránsito de la *crisis* a cierta *síntesis* cultural"¹⁹.

Estas consideraciones no impiden el deslizamiento de juicios negativos. Sobre la representación del gaucho, Ramón Luis Acevedo observa una evidente artificialidad ("A través de toda la obra Lugones parece hacer alarde de sus conocimientos sobre el gaucho, pero con ello muestra una falta de naturalidad que denuncia su distanciamiento del personaje"²⁰) que, sin embargo, no deja de convertir a Lugones en uno de los principales forjadores de la ficción del gaucho tal y como ésta será producida y consumida con posterioridad²¹. A. J. Amuchástegui, por su parte, en sus *Mentalidades argentinas*, impugna explícitamente la versión del gaucho ofrecida por Lugones, al no coincidir con la versión individualista -símbolo de la libertad y la independencia- que postula en su texto como la genuina. No deja, por cierto, de ser curioso, que atribuya su falta de rigor, a su carácter de "afrancesado": "El afrancesado Lugones -cuya mentalidad oligárquico-paternalista le hace suponer que todo gaucho es payador- aprehendió muy poco del sentido de la vida gaucha, en tanto reflexionó sobre ella desde su bufete urbano, limitándose a captar, en sus serranas recorridas, meras formas externas que hirieron su exquisita sensibilidad bucólica. Pero no advirtió que el gaucho se hallaba al margen de lo institucional en tanto desdeñaba lo histórico; y las instituciones no son sino corporizaciones formales estabilizadas de fenómenos históricos"²². Por último, y por aportar dos perspectivas crítica totalmente diferente, desde la historiografía marxista de los años 60, Ricardo Rodríguez Molas se demora en enumerar, contrastándolas con documentos, sobre todo legales, las falsificaciones históricas sobre las que se edifica su construcción de lo gauchesco: "La propuesta tradicionalista de Lugones cae en la más pura ingenuidad, se convierte en una pieza oratoria de circunstancias y en algunos pasajes

¹⁹ Del Corro, Gaspar Pío, "El hombre argentino y la esencia nacional en la crítica literaria. Propuesta de lectura epopéyica", *Megafón*, num 9-10, 1979, p. 26.

²⁰ *Op. cit.*, p. 91.

²¹ "El gaucho mítico resulta ser para nosotros más concreto y 'real' que el gaucho histórico", es la premisa inicial de este trabajo, *Ibidem*, p. 87.

²² Amuchástegui, A. J., *Mentalidades argentinas (1860-1930)*, Buenos Aires, Eudeba, 1965, pp. 356-357. Es curioso observar cómo ya sus rivales contemporáneos precisante achacaban al nacionalista Lugones su fascinación por Europa. "Se diría que Lugones ciñera sus conceptos y exteriorizara sus doctrinas a base del efecto que le producen los hechos internacionales. Nadie más extranjero que él. Es un hombre que, quizá por carecer de personalidad propia para los conceptos básicos y doctrinarios, los recoge del ambiente mundial, se sugestionan con ellos y obra a impulsos del efecto que esos hechos producen en su espíritu". Así habló en el Congreso el diputado Romeo D. Saccone, a raíz del las Conferencias del Coliseo de 1923, citado por Lugones jr. en la biografía de su padre, *op. cit.*, p. 329. Obviamente, tanto en 1923 como en 1965, la discusión sobre la definición de lo nacional es también una disputa por la legitimidad. Y para un futuro estudio sobre los lugares de enunciación en los 60, este elogio de *La guerra gaucha*, publicado en 1966: "Cerrado ya el ciclo gauchesco sobreviene 'La Guerra Gaucha', hermosa epopeya retrospectiva donde la Francia napoleónica colabora con el valle de Lerma", Ara, Guillermo, "El campo en nuestra literatura", en *Los argentinos y la literatura nacional*, Buenos Aires, Huemul, 1966, p. 19.

llega a lo vulgar", es el rotundo diagnóstico²³. Y, por supuesto, hay que citar aquí a Ricardo Piglia, quien, a través de uno de los personajes de *Respiración artificial*, realiza una serie de afirmaciones tan contundentes como célebres: "Escribía de tal modo que ahora uno lo lee y se da cuenta de que es uno de los más grandes escritores cómicos de la literatura argentina"²⁴.

El lenguaje, el armazón retórico de la magna obra patria, no está tampoco exento de críticas. "El abigarramiento de tintas -afirma con rotundidad en este sentido Guillermo Ara- quita calidad y transparencia a los colores y el prieto enlace de tonos diluye el propósito pictórico en una confusa e indistintiva serie enumerativa"²⁵. Dardo Cúneo, por su parte, coincidirá en este diagnóstico de superficialidad. Hablando en concreto de *La guerra gaucha*, afirma que "se puede decir que las palabras sorprendidas no concurren a edificar la metáfora desinteresada; la metáfora, por el contrario, nace dependiente del interés directo suscitado por los requerimientos de la construcción del verso. Si nacen con ese estímulo activo, se limitan tan pronto cumplen con tales requerimientos". Y es que "eran las de su exploración y uso palabras para el juego más que para la posesión; palabras pretextos; no palabra misterio; no palabra revelación"²⁶.

El mismo Jorge Luis Borges, apunta en esta misma dirección en el famoso pasaje, tantas veces citado, en que, con su habitual poder de síntesis, caracteriza la obra de Leopoldo Lugones y su potencia verbal: "Desdeñoso de lo español, el autor de *La guerra gaucha*, paradójicamente adoleció de supersticiones muy españolas: la creencia de que el escritor debe usar todas las palabras del diccionario, la creencia de que en cada palabra el significado es lo esencial y nada importan su connotación y su ambiente"²⁷. Y también Ezequiel Martínez Estrada, puede ser invocado en este sentido²⁸.

²³ Rodríguez Molas, Ricardo E., *Historia social del gaucho*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, p. 243.

²⁴ Y la cita podría prolongarse: "Comicidad involuntaria, dirá usted, pero creo que allí residía su genio, dijo Renzi. Esa capacidad desmesurada para ser cómico sin darse cuenta lo convierte en el Buster Keaton de nuestra cultura", *op. cit.*, p. 147.

²⁵ Ara, Guillermo, *Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, La Mandrágora, 1958, p. 161.

²⁶ Cúneo, Dardo, *Lugones*, Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, 1968, pp. 34-35.

²⁷ Borges, Jorge Luis, *Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Troquel, 1955, p. 10. Por cierto, que en cuanto a la construcción de sus personajes y su verosimilitud, aspecto tan traído y llevado por la crítica, sus palabras no resultan menos tajantes: "Los rasgos brutales que figuran en este libro -el moreno que guarda para su perro el brazo de un soldado español- son quizá verdaderos, pero no logran ser verosímiles", *Ibidem*, pp. 70-71.

²⁸ "Lo que de niño conservó siempre en su alma, trasciende de esos ojos que no han padecido otras alucinaciones que las del león en la selva; que no han confundido nunca la realidad de las imágenes con las cosas que se ven, ni los sueños con las vigiliadas; pero que tampoco horadan la opacidad de los cuerpos; no penetran la materia como los de Hoelderling o Rimbaud. La mirada de esos ojos resbala necesariamente sobre los cuerpos y se satisface con el color y la forma", Martínez Estrada, Ezequiel, *Leopoldo Lugones, retrato sin retocar*, Buenos Aires, Emecé, 1968, pp. 24-25.

Resulta digna, también de ser señalada, la operación filológica canonizadora ejemplificada por Julio Irazusta que, tras reconocer gráficamente que "*La guerra gaucha* [...] en la primera lectura es rebarbativa", aunque sea para afirmar a continuación que "en las posteriores vuélvese subyugante"²⁹, acaba por concluir que "allí está la cumbre de la literatura lugoniana, su libro en prosa mejor logrado" y que "constituye la épica argentina"³⁰. La crítica literaria así, por momentos, parece ser el arte de hacer de un defecto virtud.

Dos revisiones críticas

Mención aparte merecen los trabajos clásicos de Noé Jitrik y David Viñas. El primero, analiza cómo se constituye el "mito nacional" que es Leopoldo Lugones, sus avatares, sus incursiones en el modernismo, y su reescritura del romanticismo, paralela a su ingreso en el orden, a su condición de padre de la patria, puesto al servicio de su clase social, una oligarquía tradicional en apuros crecientes. A esos apuros, del escritor y de su grupo social, responde su intento de cristalizar el pasado. "Frente al crecimiento de un nuevo tipo de masa popular y un nuevo ritmo nacional, la oligarquía siente la necesidad del orden -explica el crítico-. ¿Qué tiene pues de extraño que adopte a los intelectuales que de otro modo buscan lo mismo? Precisamente en el momento en que el 'orden' se hace más necesario, Lugones comienza su viaje intelectual hacia la seguridad que da el pasado, hacia el mito protector y aislante, a través de los arquetipos de la nacionalidad"³¹. En ese intento, profundamente descriptivo como corresponde a su vocación individualista, hay que entender y situar *La guerra gaucha*: "Frío, apabullante, magistral, debió hacer un culto de la descripción, única ruta que rindiendo homenaje al individuo permite poner en

²⁹ *Op. cit.*, p. 77.

³⁰ *Ibidem*, pp. 78 y 80. Por cierto, que para apoyar su razonamiento, Irazusta invoca un sugestivo ejemplo: "Decían los censores del gran orador inglés Pitt el joven, con sentido peyorativo, que era capaz de hacer obras maestras en el estilo de los informes administrativos o los mensajes de la corona. Su fuerza estaba en su razonamiento político y la perfección de su retórica, pero no podía compararse en vuelo literario con el filósofo político Burke o el dramaturgo Sheridan. Arriesgando una paradoja, pero con afán de panegirista, me atrevería a decir que de haber escrito Lugones *La guerra gaucha* en estilo de *El imperio jesuitico* nos habría dejado su obra más perfecta", *ibidem*, p. 80. Varias cosas llaman la atención en la argumentación de Irazusta: consiste básicamente en trazar un paralelismo con un orador inglés, y en los juicios contemporáneos. Lugones se relaciona así con la prestigiosa literatura europea, su "caso" encuentra precedentes en aquella. Pero no sólo eso, sino que, de paso, Irazusta exhibe su amplio conocimiento de la historia y la problemática de la literatura inglesa, y se coloca en el lugar de los exégetas de Pitt el joven, esto es, *hace como* los críticos ingleses. La operación crítica del nacionalista Julio Irazusta viene a reproducir, por tanto, la realizada por el propio Leopoldo Lugones a propósito del *Martín Fierro* y su relación con la literatura épica occidental, y a reiterar una determinada manera de relacionarse con la literatura y la tradición europeas, y de inscribirse en y respecto a ellas, que hunden sus raíces en el siglo XIX argentino.

³¹ Jitrik, Noé, *Leopoldo Lugones, mito nacional*, Buenos Aires, Palestra, 1960, p. 21, en un epígrafe que, significativamente, titula "La voz más alta de la oligarquía"

exposición la potencia y disponerse además a una actividad infinita. La tradición y la tierra son derivativos del impulso descriptivo que está en *La Guerra Gaucha*³². "Como tal epopeya anónima y elemental no existe, cumple con el país al otorgarle una", dice, poco después³³, sintetizando esta posición de Lugones, y su función respecto a las necesidades intelectuales de una época y de una clase social, al servicio de la cual pone, de manera evidente, su potencia verbal.

David Viñas, por su parte, señala la "grandeza", como la "obsesión central" que recorre toda obra de Leopoldo Lugones y todas sus máscaras, que "enhebra por igual lo que se inaugura mediante la acumulación de una nomenclatura orográfica en *Las montañas del oro* allá por 1897 hasta encallar en todo eso que obviamente se va exclamando desde el título subrayado de *La grande argentina*"³⁴. Todo el aparato retórico vendría a tener como función construir el lugar de enunciación excelso del poeta, "una escenografía montañosa sobre la cual se ha encaramado"³⁵, y ello solo puede hacerse mediante el establecimiento de una relación vertical con el otro, definido, ya sea en tanto "pueblo ideal", ya sea en tanto "chusma de la urna":

"De ahí que de la correlación de esa propuesta entre el Poeta excepcional y el Pueblo surge longitudinalmente la obra lugoniana: se transforma en caudillo-montonera, pero reservando para aquél la iniciativa y el prestigio y reduciendo a ésta a responder a cualquier orden con la sumisión 'criolla' del caballo campesino; o en sacerdote-feligreses, adjudicando la iniciativa de las interpretaciones y el 'uso de la palabra' a lo que es 'hierático' y la 'disciplina', la 'ejecución', el 'manipuleo', el 'mantenimiento eficiente de los puestos', la 'manufactura' a 'los que están para eso' y 'se realizan en tareas de ese tipo'"³⁶.

Frente a éste, "cada día que pasa más abstracto: fantasmalmente helénico", construirá la imagen negativa del inmigrante, del habitante de la ciudad moderna. "Las apelaciones a la cultura clásica le servían para despreciar a 'la cultura ciudadana'"³⁷. Ambas ficciones contrapuestas, por tanto, se fundan sobre una misma relación con el poeta excepcional, y, de alguna manera, se explican y se necesitan mutuamente. Al final del artículo, David Viñas leerá el suicidio de Lugones como el resquebrajamiento de ese modelo de intelectual, vate, sacerdote, profeta: el "escritor burgués" al que alude en el título. Sin duda, no será difícil rastrear en la génesis de las reflexiones que siguen la huella de estos dos trabajos fundamentales.

³² *Ibidem*, p. 36.

³³ *Ibidem*, p. 38.

³⁴ Viñas, David, "El suicidio del escritor burgués: Lugones", en *De Sarmiento a Cortázar: literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, s. XXI, 1971. p. 75.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*, pp. 76-77.

³⁷ *Ibidem*, p. 78.

La guerra gaucha, aparece como un libro de relatos, con indiscutible unidad. Tanto es así que, determinados críticos lo han situado en el límite del género de la novela³⁸. El propio Lugones, en las "Dos palabras" que la inauguran, se refiere a sus partes como capítulos, y asegura que sus episodios, "en el plan de la obra estaban fechados para mayor escrupulosidad de ejecución"³⁹, lo que parece insinuar una lectura cronológica de los sucesivos fragmentos.

Sea como sea, lo cierto es que la unidad del tono y de los motivos es bastante acentuada. Por ello, a la hora de aproximarse a este texto, se ha considerado que atender a las partes implicaba, de alguna manera, hablar del todo. Tomar, como punto de partida para la reflexión, algunos relatos concretos, parece el modo más adecuado de acercarse a este proteico texto. Otros pasajes -otros paisajes-, otros episodios, acudirán convocados al hilo de lo que se afirme a propósito de esos pocos textos escogidos, en el intento de abrir su lectura hacia otros gauchos modernos de la literatura argentina, hacia otros mitos.

La selección de los relatos, evidentemente, no ha sido casual, y puesto que el acto mismo de seleccionar -y por tanto de excluir- es el punto de partida de la crítica, lo que se diga subyace ya, haciendo obvio el recorte, en la simple enumeración de textos releídos. Se ha tratado, en la medida de lo posible, de seleccionar aquellos que parecen resultar significativos de diferentes posibilidades de lectura que instaure el texto de Lugones, que no son sin duda únicas, y estos han parecido ser cinco: "Estreno", "Serenata", "Vivac", "Al rastro" y "Güemes". Aislarlos, privilegiarlos, quizá presuponía ya esas direcciones y era, por tanto, falsear *La guerra gaucha*, construir una versión, reescribirla. El mismo número cinco escribe con su rotundidad -con su redondez- el carácter inevitablemente arbitrario del recorte. Quede escrita en el pórtico la conciencia de su parcialidad, y de que las reflexiones que se hagan son relaciones posibles, lecturas sugeridas, diálogos con otros textos y otras ficciones.

³⁸ "Clasificar *La guerra gaucha* resulta difícil, ya que participa de lo histórico en un hecho real y fiel; participa de lo novelesco, al ahondar un acontecimiento real; participa del cuento porque se puede fragmentar, y tiene además un principio, un medio y un fin. Por último, todo está superado por una fuerza emocional puesta al servicio de un nuevo vocabulario, que hace participar a la obra del reino de lo poemático", escribe, con un criterio evidentemente escolar, Giusso en el artículo ya citado (p. 318). Este hecho no deja de ser significativo, ya que semejantes observaciones pueden rastrearse a propósito de otras obras consagradas como épica argentina, fuente inagotable de criollidad esencial, como prueba, precisamente de su carácter único, excepcional, casi sobrenatural por tanto. Sucede con el *Martín Fierro*, pero también con *Don Segundo Sombra*. En otro lugar desarrollé este aspecto. Pueden encontrarse diferentes citas en *La construcción de un imaginario nacional. Don Segundo Sombra y la tradición gauchesca*. Valencia, Grup d'Estudis Iberoamericans y Tirant lo Blanch Llibres, 1997, en su primer capítulo, "Los avatares del género gauchesco en la tradición crítica", pp. 13-45.

³⁹ Lugones, Leopoldo, *La guerra gaucha*, Buenos Aires, Ediciones Peuser, 1946, p. 11, en lo sucesivo se cita siempre según esta edición.

2. "Estreno": El caudillo y la jerarquía

"Marcharon toda la noche, saliendo al despuntar el día sobre uno de los picos que dominaban el desfiladero donde combatieran poco antes entre la sombra.

Arriba, en el perfil de las rocas, soslayado por el cierzo que vibraba al rape su cáustica titilación, bajo el alba descolorida aunábase el grupo con el monte" (p. 13)

Así comienza el primero de los relatos que componen *La guerra gaucha*. Y en estas seis líneas iniciales es posible, sin embargo, rastrear algunas de las constantes que van a caracterizar tanto este primer episodio como la generalidad de los restantes.

El narrador, con prosa marmórea, con los acentos escandidos rítmicamente de manera concienzuda, nos presenta un paisaje, en un amanecer, uno de los momentos privilegiados para la descripción. Más tarde se detendrá prolijamente en sus detalles. Ahora, es sólo un apunte, la circunstancia de ese verbo, "marcharon", que inicia el relato y el libro. Es un paisaje descrito con amplitud, ocupará el centro del relato, tal y como vimos que afirmaba Noé Jitrik, pero es un paisaje concebido como escenario, esto es, importa porque en él ocurre -o ha ocurrido- algo: poco antes, combatieron entre la sombra los hombres que ahora marchan.

El segundo párrafo, en un encuadre casi cinematográfico, nos presenta a estos hombres, y lo hace desde abajo, en un contrapicado, y a contraluz: la distancia y la perspectiva adecuadas para la mitificación. Lugones pretendía construir una épica argentina, y no va a evitar ni uno solo de los resortes de su retórica. Un grupo, un personaje colectivo o indiferenciado, marcha hacia la cumbre. Nosotros, contemplamos su marcha desde el valle. Hemos de levantar la cabeza para verlos.

El relato comienza pintando una acuarela, un cuadro impresionista en que la luz es fundamental para el efecto, una postal patriótica. Pero un detalle nos alerta sobre el tipo de relación que hombres y paisaje van a mantener en lo que sigue, en este relato y en todos: "bajo el alba descolorida aunábase el grupo con el monte". Un efecto de la luz, sin duda. Pero esta continuidad entre los hombres y las peñas no está, desde luego, exenta de significación. Los hombres forman parte de un paisaje, de un paisaje agreste. Son contemplados como parte de él. Mirada de pintor, de fotógrafo, que mira desde fuera, que en ese mirar desde fuera cifra la comprensión y la plasmación de la belleza.

Y al mismo tiempo, de manera quizá contradictoria, pero simultánea, el paisaje, una y otra vez lugar de inscripción de la patria, su metáfora y su metonimia a un tiempo, da sentido a los hombres, los incluye, los acoge en su seno, les da sentido, corporeiza el objeto de la lucha. El paisaje es parte de la identidad de los que combaten -quizá es la identidad- y su aliado. Peñas y hombres patriotas en las postales patrióticas del pintor que mira, encuadra y retrata. Esas postales son su patria, constituyen la cifra de su identidad,

el objeto preciado que simboliza, con un movimiento doble de representar y de ocultar, el objeto de todas las batallas.

Quizá pueda leerse el resto del análisis como una glosa de lo expuesto a propósito de sus primeras seis líneas. Todo el relato está en ellas como lo está en todas las demás. *La guerra gaucha* es un repetido volver sobre estas pocas constantes: paisaje, patriotas, identidad, patria en peligro, combates. Se varía, se ilustra de manera diferente, a veces predomina lo estetizante, la construcción del retrato del origen, a veces la acción se precipita y somos testigos de la batalla. Otras, el paisaje pasa a primer plano, y otras veces son algunos de estos personajes sin nombre los que son retratados en su individualidad -palabra esta importante-. Pasajes formidables en que una voz profética cincela los paisajes de la patria, y pasajes en que alguno de esos gauchos anónimos se inmola con su heroísmo en el altar de la patria, el narrador la construye al ofrecer su espacio, y al escenificar el sacrificio que la diviniza: movimientos de vaiven, o espirales en torno de un centro, pero sin avance.

El argumento de este relato es bien sencillo: poco después de ese momento en que hemos visto a la montonera ascender trabajosamente las cumbres tras haber combatido toda la noche, llega el capitán, un hombre recio que sabía provocar la valentía de sus hombres. Inquieta lo sucedido, y el sargento -un veterano de los *dragones infernales*- le explica cómo se le desbandaron los hombres durante una emboscada. Señala, al fondo, el cadáver de uno de ellos y una bandera. El capitán, irritado, le ordena bajar la impracticable ladera para recuperarla. Así lo hace, pero se despeña a mitad del descenso. Con sus últimas fuerzas, ondea la bandera y grita "viva la patria", mientras el capitán "llora de gloria".

En el desarrollo de esta escasa acción, es muy sencillo distinguir las diferentes secuencias descriptivas y narrativas: los gauchos, la guerra, el caudillo, y, por último, la narración del descenso frustrado del sargento. La yuxtaposición es el principio compositivo privilegiado, el despliegue de acuarelas y cuadros impresionistas. Y no deja de ser significativo, que de las catorce páginas que ocupa el relato en la edición citada, esa última secuencia, que constituye el núcleo de la narración, ocupe solo cinco. Las nueve restantes están dedicadas a descripciones, digresiones, semblanzas de los personajes...

Los montoneros

Una de estas secuencias aislables con nitidez describe a los gauchos de la montonera, su aspecto, su estado en ese momento de derrota, su carácter y su

idiosincrasia, el modo en que hacen la guerra y los motivos que les impulsan a hacerlo. En toda la información que el narrador ofrece a sus lectores encontramos aspectos interesantes, que sitúan ejemplarmente la relación entre ambas instancias, y rasgos y motivos que no dejan de resultarnos familiares a la luz de los textos anteriores, y de las versiones posteriores del gaucho en la literatura argentina.

Por ejemplo, lo primero que se destaca de los gauchos es la pobreza de sus ropas, las huellas dejadas por el pasado combate, la dureza extrema de sus condiciones de vida y, no obstante, la resignación y la taciturnidad con que las soportan:

"El grupo de jinetes se atería en un estremecimiento de harapos.
Casi todos en mulas, algunos en caballos míseros, resguardadas las piernas por guardamontes de peludo cuero, flojas las riendas, sin mirarse, sin hablarse, esperaban algo"
(p. 14).

No estamos lejos, por un lado, de las duras condiciones de vida de Juan Moreira o del Santos Vega de Eduardo Gutiérrez en sus vidas de matreros. Y es que, de algún modo, los gauchos montoneros de Güemes son también gauchos alzados, también ellos se sitúan al margen de la ley. Pero hay una diferencia profunda que le evita al narrador los difíciles equilibrios que vimos hacer al de Gutiérrez en la frontera misma entre las legalidades. Aunque estos gauchos estén alzados, aunque se peleen contra esas especiales partidas rurales -pero históricas, remotas y extranjeras- que son los ejércitos españoles, aunque estén fuera de la ley virreinal que, precisamente, luchan por abolir, en ellos, en su acción armada y violenta, se funda y sostiene la legitimidad de la ley desde la que escribe el narrador. Es el relato del origen de esa ley, principio que, necesariamente, debe arrancar de un momento previo de ilegalidad, de oposición a otra ley. Es un matrerismo no exactamente exterior al estado, sino anterior a él.

Y, por otro lado, si en Gutiérrez, la ligereza de su composición, era correlato de una cierta ambigüedad que disparaba las lecturas, y posibilitaba su carácter subversivo, en Lugones, el orden discursivo incluye el orden ideológico. La rigidez de la ley del discurso es la misma que la de la patria y la de sus enemigos. Lugones escribe precisamente para abolir toda posible ambigüedad de la ficción gauchesca.

Al mismo tiempo, y por otro lado, el estoicismo de estos personajes, la manera fatalista como encaran sus desventuras, no deja de reescribir los sentidos lamentos -no poco desactivadores de la conflictividad escenificada por el relato- de Juan Moreira contra el destino. Se abandona el melodrama, y se modifica el tipo de respuesta ante sus reveses. Los héroes se depuran del llanto, pero saben que su destino es fatal y que está escrito. Pero con estas actitudes, apuntan también la manera con que encararán las

penurias - más nombradas en calidad de tales que narradas- del trabajo asalariado en *Don Segundo Sombra*:

"El silencio de los campos se les apegaba, y así sus diálogos no excedían de dos frases: pregunta y respuesta. Sus conversaciones limitábanse a algún relato que los oyentes apoyaban con ternos. En las ocasiones graves, departían meditando en alta voz" (p. 15).

Y es que, de alguna manera, el gaucho remilitarizado de Lugones, es la contracara -o mejor, la genealogía- de la mitificación de las tareas asalariadas de la estancia tradicional, y las relaciones plácidamente patriarcales que se construyen para añorarlas en la novela de Güiraldes. La continuación de la cita: "Si discrepaban, el choque de los juramentos antecedería brevemente al de los puñales", quedará fuera de la pastoral, o más exactamente, será reducida al juego, o al pasado heroico de los personajes. En la remilitarización del gaucho ficcional, en la gesta de fundar la patria, evidentemente, la violencia sí tiene lugar.

En la mostración de las penosas circunstancias en que se produce el avance de los gauchos derrotados, el narrador no se limita a caracterizarlos como "un estremecimiento de harapos", sino que desciende al detalle. Con ello, no sólo se ilustra esa afirmación, sino que pasa a construirse una nueva postal, en este caso miserabilista, no exenta desde luego de sabor local:

"Llevaban los hombres calzoncillos de cordellate hasta la rodilla, chiripá de picote o tocuyo, camisas andrajosas, sombreros de lana y espuelas de hierro calzadas sobre el desnudo talón. Unos altos, delgados hasta la enjutez, tenebrosamente cabelludos y barbudos; otros retacones, lampiños, como vientres de tinaja los semblantes; prieta o cobriza la color de todos" (p. 14).

Si el paisaje es la metonimia de la patria, similar función desempeñarán los gauchos, con sus costumbres, sus ropas, sus fisonomías, tal y como Lugones va a retratarlas y a construirlas en sus textos. El elemento costumbrista, folklórico, por ello, va a resultar muy importante en la estructura de estos relatos. Su carácter yuxtapuesto, por ejemplo, es el propio de esta literatura. Los cuadros que se inmovilizan no son otra cosa que cuadros costumbristas. Al mismo tiempo, este tipo de observaciones inaugura la exhibición de saber gauchesco y tradicional que realizan los narradores de Leopoldo Lugones como medio explícito de vincularse a esa argentinidad y criollidad que está construyendo. El traje típico se decanta ideológicamente en el mismo párrafo que lo enumera.

Estos gauchos, por tanto son, desde su presentación misma, aptos para el heroísmo. No tardaremos en ver revelarse su fatalismo en abnegación, verlos afrontar la muerte con absoluto desprendimiento. Son los forjadores de la independencia. Y, sin

embargo, en este texto, no será necesario afinar en exceso el análisis para encontrar las huellas de la distancia entre el narrador y los personajes. Es como si aquél se sintiera obligado a escribir que, si bien estos hombres son el origen, son el origen remoto.

Quizá, en alguna medida, haya que leer desde aquí la textura retórica exageradamente elevada del lenguaje. "No he creído -se puede leer en las "Dos palabras" que anteceden a los relatos- que su tema nacional fuese obstáculo para tratarlo en castellano y con el estilo más elevado posible" (p. 12). Tal vez no solo no sea obstáculo, sino que lo exija. Para que el vate se ocupe de los gauchos, a la vez que consolida su lugar de vate nacional, ha de escribir su lugar elevado, ha de hacer patente el gesto de atraer hasta su grandeza un sujeto tan humilde. Y para ello tenía, además, una tradición en la que instalarse: la versión del *Santos Vega* que escribió Rafael Obligado precisamente de manera contemporánea a la de Eduardo Gutiérrez.

Pero no sólo es necesario marcar la grandeza del lugar de destino, sino la distancia con lo mitificado: su condición de parte de la estampa. Los hemos visto ya en las primeras líneas confundirse con las peñas. No sólo es el paisaje, sin embargo, con lo que se confunden:

"Hombre y bestia amalgamábanse en la mutua afición sin el estorbo de una idea. Nada más que una cosa quería el jinete: correr. Nada más que una cosa sabía el caballo: correr. Y de este modo el caballo constituía el pensamiento de su jinete" (pp. 14-15)

Los egregios fundadores aparecen reducidos a la animalidad. No será la única ocasión en que esto suceda. La escritura de los orígenes implica escribir que se han superado ampliamente. Escribir la semblanza del antecesor, exhibir un amplio conocimiento sobre su idiosincrasia, establecer la filiación con los fundadores, no implica necesariamente convertirse en uno de ellos.

Y no lo es, porque, como tendremos ocasión de observar, el texto incluye en ese relato de orígenes las jerarquías y un lugar externo -pero también patriótico- respecto a esas tropas, y también porque precisamente, el lugar histórico de la oligarquía, tal y como no tardará en hacer explícito, consistirá precisamente en "civilizar" esa barbarie, inferior, aunque de buena índole, y rescatar sus mejores cualidades. Así lo hará explícito en *El payador*, cuando se detenga a caracterizar aquella "casta digna del mando"¹, que hará posible "el asombroso progreso alcanzado en un siglo"². Ese es el destino histórico de su clase social, el corolario del relato épico de Lugones, el lugar que ocupan, uno y otra, en él.

¹ Lugones, Leopoldo, *El payador*, en *El payador y antología de poesía y prosa*, Caracas, Ayacucho, 1979, p. 53.

² *Ibidem*, p. 54.

Porque el gaucho es perfectible³, pero en él se encuentran en germen impuro algunas de las cualidades sobre las que será posible edificar una nación: "Aquellos hombres se rebelaban despertados por el antagonismo entre su condición servil y el individualismo a que los inducía la soledad" (p. 15). Condición servil e individualismo: interiorización de los valores de la burguesía, los del propio Lugones, o mejor, posesión de esos valores de manera innata, y al mismo tiempo, una buena propensión para el sometimiento y la obediencia. ¿Cabe mejor índole en un inferior? Para el Lugones del futuro, la ruptura de esos lugares relativos será una de las más claras amenazas para la integridad de la patria. Entonces, opondrá al pueblo efectivo, la imagen de este otro cuidadosamente imaginado en su lugar⁴, y hablará de traiciones⁵. En *La guerra gaucha*, en 1905, ya está diseñando con total nitidez la imagen de la patria -escrita como esencial, en el relato de sus mismos orígenes- que, para el Lugones de los años 20, los recién llegados y los débiles traicionarán torpemente.

Primera imagen del caudillo

En este sentido, resulta esclarecedora la figura del capitán, "a un tiempo jefe y patriarca de sus gauchos", tal y como es presentada en la semblanza que de él se realiza, en las páginas 19 a la 21.

Incluye, por ejemplo, todo un modelo de cómo ejercer el mando: "nunca mandaba directamente; imbuía más bien su coraje". Era el más bravo de todos. Participa también

³ "Sus dos antecesores -afirma al referirse a su condición mestiza- habían legado sendos defectos: el ocio y el pesimismo", *Ibidem*, p. 43.

⁴ Y es que, como le vimos afirmar a David Viñas, el obrero inmigrante contemporáneo de 1926 es el reverso exacto de este gaucho del pasado. No hay, por ello, contradicción alguna entre esta exaltación del "auténtico" pueblo argentino, y las durísimas palabras que endosará una y otra vez al pueblo efectivo, que veía manifestarse en las calles. Su hijo, en la biografía que le dedica, las recoge con complacencia, puesto que las comparte: "Digámoslo de una vez; despreciaba mi padre al vulgo. Desde muy niño, advertí en él notable desdén por la plebe, señalada ojeriza por la gentuza, que de tanto oler mal acaba por creer que nada hay fragante en el mundo", *op. cit.*, p. 62. Nada que ver con este pueblo puesto en su sitio por el caudillo. Nada, salvo que es su negación simétrica, su rigurosa canalización.

Y todo ello pese a que críticos tan descadados como Ezequiel Martínez Estrada se obstinan en limar las aristas de esta posición: "Lo que ellos despreciaron fue la plebeyez del alma, que contamina casi siempre hasta las ideas más puras", dice, por ejemplo en "Quiroga y Lugones", *Antología*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 73. Se trata, sin duda, de un intento de aislar lo estético (o de pasar a Lugones a la propia genealogía). Lo explicita en otro lugar, precisamente al impugnar al Lugones último: "Era la palabra lisa y llana, mucho más que la idea lo que operaba ese fenómeno de sugestión colectiva; la palabra usada como instrumento de precisión y convicción. Algo semejante ocurre con el caudillo y el líder, y acaso esta engañosa similitud lo llevó a considerarse él un conductor más que un taumaturgo porque su reino no era de este mundo", *Leopoldo Lugones, retrato sin retocar*, *op. cit.*, p. 22.

⁵ En *Política revolucionaria*, obra publicada en abril de 1931, afirma: "Como recíproca afirmación [a la soberanía popular] el derecho a todo, empezando por el gobierno y la propiedad sin más trabajo que haber nacido. Tal fue el error que muchos adoptamos en la adolescencia y que con fanática injuria se nos reprocha haber abandonado, aunque el caso de conciencia planteado así, definía traición a la patria". Aparece citado en Irazusta, J., *op. cit.*, pp. 210-211.

del estoicismo de sus gauchos y de su inmutabilidad ante el dolor: "cierta vez le vaciaron las tripas. Las recogió, enjuagándolas en agua tibia para que el sebo no se le enfriase; las metió dentro. Una vieja le cosió la herida, y él, en tanto, braveaba a rugidos un patético yaraví". La fuerza de sus órdenes, la magnitud de su respeto, procede de que supera con creces aquello que exige a sus subordinados: es el mejor de todos.

Y es que no es cualquier cosa hacer de aquellos hombres una fuerza capaz de doblegar una y otra vez al ejército español:

"Respondíanle todos los cuatros del pago, pues a cada cual le apañaba una trapacería. Regimentó aquella turba gregal a sus expensas, sin espurgarle mucho el doblez. Con tal que prometieran la catadura y el despejo, se toleraba de postulante al mismísimo diablo. Y si resultaba un poco forajido ¡de perlas! Si perpetró homicidio en duelo leal, pertenecíale impune. Ya alistado, tanteábalo en persona con una camorrita, y según las agallas del prójimo confirmaba la admisión".

Uno de sus méritos es, pues, que es capaz de reorientar la violencia civil, la violencia del matrero, hacia el enemigo en la guerra. Lugones está escribiendo, así, ficcionalizado, el gesto fundador de la literatura gauchesca. Y nótese, de paso, cómo integra a este lado de la ley el "duelo leal", curiosamente una de las reivindicaciones, como ya tuvimos ocasión de observar, reiteradas por Gutiérrez en relación con la diferencia de la ley.

El pasaje citado, además, nos permite apreciar un muy buen ejemplo del fundamento de la autoridad del caudillo. Gobierna a los camorristas, es capaz de dirigir su violencia, porque los supera también en esa faceta. Es igual que ellos, pero no sólo igual a ellos. Hay toda una hermandad vertical y viril que también vimos en Gutiérrez, filtrada desde sus *Croquis y siluetas militares*, que forma parte de la utopía militarista⁶.

Es un jefe implacable con los demás, pero que puede serlo precisamente porque es implacable consigo mismo:

"Como se le extraviase cierto día una virola de las acciones, paseó sin chistar durante un rato frente a la partida, arredrándola con inquisidora esquividad. De repente acogotó a uno, lo estaqueó acto continuo sentenciándolo 'por bárbaro'. Ejecutada la pena, le regaló la otra virola y el insurrecto confesó su delito. A los tres días desertaba. Entonces el jefe se condenó a sí mismo, 'por bárbaro' otra vez".

⁶ Similar idea, por cierto, aparece en la biografía de Lugones escrita por su hijo, refiriéndose a la infancia del escritor: "fue mi padre el mayor de cuatro hermanos, de suerte que en su familia directa no hubo más mujer que la madre, lo que impota señalar el predominio varonil. Acude a mi memoria el recuerdo de esos linajes de hidalgos, que en España dándose en línea masculina, servían en las banderas del rey; y acá, secundaron con brazo fuerte la vastedad de la plaza naciente", *op. cit.*, p. 31. La comunidad estilística es evidente. Y no sólo.

Un jefe capaz de condenarse a sí mismo, obtiene la suficiente legitimidad moral ante los otros para poderlos condenar con dureza, ya que, del mismo modo que es el más bravo y el más sufrido, se somete el primero al duro régimen de vida que implanta⁷. A esta reflexión podría añadirse el matiz nada desdeñable de que el motivo de condena tanto para los otros como para sí mismo, es una barbarie que reconoce y expresa en su voz. Confirma así la jerarquía que, de manera explícita o implícita, establece el narrador.

El caudillo, así, supone un nuevo lugar en la escala de los patriotas. Duro como sus montoneros, agrega a ello determinadas cualidades -el reconocimiento de su barbarie no es la menos importante- que hacen posible su dominio sobre ellos y su rentabilidad para la patria. Es, por tanto, más *civilizado*. Y no es casual, que además de todas las facetas observadas hasta ahora, se le defina como un "hombre de familia, muy mesurado de pensamiento y obra". Su interiorización -su naturalización- de los valores desde los que habla el narrador son, evidentemente, un grado mayor que en sus gauchos. No deja de resultar curioso, en este sentido, que, si bien el capataz, como Santos Vega, "envidó siempre a *quiero* seguro en el juego del amor", si bien no se le resistía ninguna "firmeza", "no le hipotecaba, eso no, sus bastardos al destino. Distribuía a cada uno su plantel de terneros y su rancho decente. Aliviaba a toda la parentela". Al igual que hace con la violencia, sabe administrar sus adulterios. Una y otros, son incluidos en el sistema en cuanto ilegalismos que lo refuerzan⁸. Paz y administración.

Este gran hombre, sin embargo, tiene sus flaquezas. Y estas ponen en peligro, precisamente, esa capacidad de administrar a la perfección la economía de la violencia. Cuando esto ocurra, nuevas instancias, más altas jerarquías, se harán necesarias:

"Emborrachándose el jefe, prefería degüello. En tales ocasiones se encelaba. Su mujer huía a campo traviesa, sin tiempo más que para arrebozarse en una sábana, encomendándose al capataz. Pacificaba éste al caudillo, acostándolo en su propia cama, con súplicas y mimos; y al día siguiente, aunque emperrado todavía por no recular, concedía lo que le pidiesen".

⁷ Por cierto, que la militarización de la sociedad que va a defender Lugones en sus obras de tono fascista, va a incluir una apología del maltrato físico como método pedagógico. En *Roca*, su obra póstuma, puede leerse: "Aquellas primeras letras del tiempo, que entraban con sangre según la fórmula, o por lo menos a rigor de palmeta, no andaban, pues, tan remisas como alguien pudiera creer en la formación instructiva, ni siquiera en la edad escolar [...]; siendo digno de advertir que dicha enseñanza, con su disciplina penal más conforme a la vida [...] lejos de dañar, dió mayor energía y solidez que ahora a la entereza, la veracidad y el pundonor", Lugones, Leopoldo (h.), *op. cit.*, p. 38.

⁸ Michel Foucault, hablando del concepto de "delincuencia", observa como "es también un instrumento para el ilegalismo que forma en torno suyo el ejercicio mismo del poder". Habla a continuación de la utilización de soplonos e infiltrados, modos ambos de administración del ilegalismo. "La delincuencia, ilegalismo sometido, es un agente para el ilegalismo de los grupos dominantes. Foucault, Michel, *Vigilar y castigar*, México, Siglo XXI, 1994 (22ª ed.), pp. 284-285. El objeto del sistema penal, sería así solo "una manera de administrar los ilegalismos", en lugar del que proclaman en su discurso legitimador, esto es, acabar con ellos, *Ibidem*, p. 217.

El administrador administrado. Su propia violencia es administrada y canalizada por el capataz. Ni siquiera por el patrón. Y lo hace, escenificando una vez más esa hermandad militar y jerárquica, que, con una expresión ambigua, parece revelar una acaso reprimida vertiente homoerótica. No deja de ser muy significativo, entonces, explícitamente, que el caudillo aparezca subordinado por un personaje sin nombre, tan integrado en la estructura de la propiedad que se le designa por su función, el capataz, esto es, el administrador de la propiedad de otro, una propiedad que incluye la violencia del caudillo.

El texto, así, despliega todas las jerarquías, y escribe, aunque sea de manera indirecta y sin nombrarlo, el lugar más alto, que posee y administra esa violencia, que le pertenece, pero a la que sería aberrante reducirlo. Desde ese lugar, marcado entonces oblicuamente por la distancia narrativa y la dirección de la mirada, es desde donde escribe el narrador. Lugones sí escribe su lugar en el grabado de la fundación de la patria, pero está tan alto que queda, habitualmente, fuera del encuadre. Su presencia, implícita, establece, sin embargo, de manera inequívoca, las filiaciones.

En este sentido, hay que recordar también que, al ilustrar el motivo por el cual guerrear los montoneros, el narrador había explicado que "detestaban al rey como a un patrón engreído y cargoso en la persona de sus alcaldes" (p. 16), reproduciendo así en el enemigo esa estructura de patrón y capataces. Pero obsérvese que lo que se detesta en un rey no es que sea un patrón, sino que sea engreído y cargoso. Nada que ver con ese capataz que acuesta en su cama al caudillo para mimarlo durante sus borracheras. La guerra de la Independencia, esto es, el relato del origen de la nación, está escrita en el texto como la sustitución de un patrón cargoso por uno que no lo es. La jerarquía, su idoneidad y su justicia, está escrita en la fisonomía de la patria de la misma manera indeleble que los montes y que los chiripaes de sus soldados. Estos patrones tan justos y sus cariñosos capataces son un buen motivo por el que luchar.

Otras imágenes del caudillo

Muchos otros caudillos, a lo largo de los diferentes relatos del libro, vienen a completar la semblanza de esta jerarquía. Sus fisonomías oscilan entre el caudillo letrado de "Sorpresa", "un capitán medio literato y que sabía latín", que "no cargaba borlas de doctor, pero componía coplas" (p. 41), y que sabe morir en pie, entre sus hombres (p. 57), a la nobleza agreste del de "Talión", y la salvaje justicia de su venganza. Todos ellos saben tratar a sus hombres, todos se ganan su confianza siendo uno de ellos pero mejor, y todos saben, además, que esa autoridad, a su vez, se subordina a otra autoridad mayor.

El primero de los citados convierte el himno nacional en la marcha de sus cargas (p. 51). El segundo, es tan consciente de que su poder se subordina al de Güemes, que su mujer arrostrará la muerte al espetárselo sin dudar al capitán de los enemigos ("para gobernarlos bastaba el comandante Güemes, hijo del país, respetado por ellos, padre de los pobres", p. 270). Los jefes de "Carga", en otra excelente muestra de fidelidad, no dudarán en cumplir las lacónicas órdenes transmitidas por Güemes, a pesar del lamentable estado en que estas les sorprenden. Y lo harán, además, exitosamente (p. 132).

Un ejemplo, de inclusión en estas ficciones de un traidor y del comportamiento patriótico para con ellos se encuentra en el relato "Un lazo". El caudillo que ahí aparece se demora tras un combate para cortarle la cabeza a uno de los enemigos. Y es que ha reconocido en él a "uno de los juramentados en Salta el Año Doce" en favor de la independencia. "¡Así abusaron de la patria los perversos!", les explica el sargento. Los montoneros exhiben su cabeza junto a un cartel que nombra su delito: "por perjuro" (pp. 262-263).

El hecho de que el nombre de Güemes sea el único individualizado de toda la obra es suficientemente explícito también sobre el modo en que esta sociedad en lucha por su libertad, en versión de Lugones, incluye las jerarquías.

La utopía militar

La patria que desde el inicio mismo de *La guerra gaucha* diseñan sus textos, es una patria militarizada, masculina y jerárquica. "El ejército es la última aristocracia, vale decir, la última posibilidad que nos resta entre la disolución demagógica. Sólo la virtud militar realiza en este momento histórico la vida superior que es belleza, esperanza y fuerza. Habría traicionado, si no lo dijera así, el mandato de las espadas de Ayacucho", dirá casi veinte años después en su célebre discurso, expresión máxima y sintética de su etapa más ortodoxamente fascista, "La hora de la espada"⁹. Y no es desde luego casual que entonces diga extraer el sentido de su proclama de "las espadas de Ayacucho", es decir, de la lectura del momento fundacional, del origen, del mismo del que se ocupa en este libro. Y en efecto, tal enseñanza puede leerse también desde estos textos.

Y es bien esclarecedor el motivo que da Lugones para que se imponga la inmediata militarización de la sociedad: "la disolución demagógica". Y también lo es que hable en esa cita de traiciones. Esa es la retórica que está dando sentido a su obra. Traición y disolución son los dos males que hay que conjurar del presente. Una obra como *La guerra gaucha* cobrará un sentido nuevo al leerse desde esas proclamas fascistas

⁹ Este discurso es de 1924, y aparece citado ampliamente en Irazusta, J., *op. cit.*, p 192.

de Lugones, ya que ficcionaliza y describe a la perfección el panorama patrio que será objeto de la disolución contemporánea, y de la traición irresponsable del intelectual que calle.

El diseño del caudillo y del tipo de relación que establece con sus subordinados, su participación en su violencia y en sus valores para ser capaz de redirigirlos, administrarlos, para, en una palabra, poder dominarlos, la reiteración con que se refiere al caudillo como jefe, incluyen ya en 1905 la retórica de lo que será el fascismo en la obra de Lugones, cuando todavía le restan por hacer muchas profesiones de fe democráticas, cuando todavía este sistema es percibido como una parte del proyecto de progreso llevado a cabo por su clase social, que la incluye por tanto, en su cima, y al que Lugones hace sólo algunos años que se ha incorporado.

La espada, dirá en el artículo citado, "hará el orden necesario, implantará la jerarquía indispensable que la democracia ha malogrado hasta hoy, fatalmente derivada, porque esa es su consecuencia natural, hacia la demagogia y el socialismo"¹⁰. Su futura impugnación de la democracia se haya ya implícita en el diseño de nación que hace en 1905, la firme jerarquización que incluye en su texto, que en este caso es tanto decir, como que incluye en el origen mismo y en la esencia de la comunidad, el borrado absoluto, la negación de los síntomas de una "disolución" que, sin embargo, hacían necesaria ya la escritura firme y compulsiva de los orígenes impolutos.

Un sacrificio ante el nuevo altar

La anécdota que constituye el relato no hace más que confirmar y desarrollar los elementos introducidos al caracterizar los diferentes personajes y el paisaje. De un lado, observamos con un ejemplo práctico más que convincente el ascendiente que tiene este capitán sobre sus hombres. Por otro, se hace evidente también la existencia de otra instancia superior, más o menos difusa, respecto a la cual estos hombres se sienten permanentemente en deuda. Se trata de la patria, que en la escritura simbólica de estos relatos andará encarnándose en sucesivos objetos, en sucesivos encuadres del paisaje.

"Como quien derrumbaba bloques en frívola catástrofe, [el capitán] aludía con los nombres heroicos: Tupiza, Las Piedras, Tucumán, Salta, Potosí, Vilcapugio, Ayohuma, Venta y Media, Yaví..." (p. 22). De esta manera se aluden, al pasar revista al pasado heroico del sargento, degradado ahora por su fracaso, a diferentes campañas que contextualizan y, de manera indirecta, datan la acción. El efecto de la reprimenda del capitán es inmediato. Siente que "la adversidad de un fracaso oscuro defraudaba

¹⁰ *Ibidem.*

semejante grandeza". La deuda de cada individuo para con la Patria, deidad nunca satisfecha, no es jamás saldada. Una flaqueza reenvía al inicio, hace descender hasta el último peldaño en la jerarquía de los patriotas. La moral castrense de su servicio va desgranando su casuística.

Al fondo del desfiladero se distingue un cadáver con una bandera. El sargento debe rescatarla, inmolándose así en el altar de la patria a cuya altura no supo estar. "Cierta solemnidad trágica subyugó las cabezas como un viento" (p. 23). El narrador advierte que en este instante se inicia el relato de una tragedia. El lector debe prepararse para toda su desgracia, pero también para toda su grandeza. Los personajes, entre la trama marmórea del lenguaje, se mueven con la solemnidad requerida.

El descenso imposible del sargento es todo un alarde de estoicismo. Ninguna de las sucesivas heridas basta para detener su avance hacia el emblema de la Patria. Sus fuerzas resisten justo para ondear la bandera. En su sacrificio, en el modo en que arrostra su fracaso y es capaz de comprender el exiguo precio que es su vida para pagar el crimen de lesa patria cometido, se produce la redención del sargento. Su heroísmo suicida y simbólico le devuelve con su último gesto -el único posible ya- su cualidad de héroe. El capitán, lo sabe.

"Y el capitán, con el pecho como una fogata de alcohol, [...] fatal de entusiasmo, tremendo de justicia, devorando en su crueldad un frenesí de remordimiento y de orgullo, atrajo uno de los hombres al azar, estrechólo entre sus brazos, y sobre aquellas crines épicas, ante el pueblo de montes, en presencia del sol, lloró de gloria" (p. 26)

El propio capitán devora sus sentimientos. Su justicia le hace tremendo, pero no deja de ser justicia. Su llanto, es llanto de gloria. Arrostrar la muerte por recuperar una bandera, ofrendar el cuerpo propio para honrarla, es sólo un ejemplo de las actitudes que diferentes personajes henchidos de patriotismo adoptan ante diferentes elementos que la simbolizan, que la contienen, que son su encarnación totalizadora¹¹. La fetichización de la patria resulta un gesto muy operativo en este tipo de relato. Se la coloca en un altar, y se escenifica su culto. La puesta en escena de los arrebatos a que la fe conduce a los mejores de entre los creyentes -los que, además, fundaron el culto- es el mejor modo de proselitismo.

El concepto, espiritual y evanescente de patria, así, se desplaza incesantemente entre determinados objetos y las conductas de sus fieles. No sólo la bandera es la patria,

¹¹ Última etapa del viaje, ya implícita en este relato: "El desorden y el relajamiento estorban la marcha de la Nación hacia sus grandes destinos. Ha de interponerse el ejército para tomar la dirección abandonada, porque la custodia de la bandera no es un mero símbolo de aparato, sino efectiva obligación en la tarea de hacer la Patria". Así habló Lugones ante el ejército, apenas dos meses antes del golpe militar de 1930, Lugones, L. (h.). *op. cit.*, p. 343.

sino que la patria parece ser en este pasaje la bandera. Autorreferencialidad, tautología incesante, que los personajes asumen con toda la convicción que provoca la verdad revelada.

Fe, creyentes, culto, altar. Leopoldo Lugones no deja de construir el discurso de un profeta. No deja de escenificar así la operación que Rafael Gutiérrez Girardot considera como definidora del Modernismo. La literatura, el arte, la estética, ocupa paulatinamente el lugar de la religión. Adopta su lenguaje, sus ritos y sus roles. Y ése, no lo olvidemos, no sólo es el lugar sublimado del marginal, sino todo un programa de retorno a la sociedad que pasa por construir un discurso legitimador previo que lo haga viable. La verdad del arte es una verdad superior y revelada enunciada por espíritus superiores. Sus enunciados apodícticos pueden sustentarse en su textura retórica y en ese tipo determinado de verdad. En ambos resortes se diluye -y se legitima- toda ideología, convertida en el bien, la belleza y la verdad, para decirlo en términos del neoplatonismo lugoniano¹².

La guerra gaucha, y su propósito deliberado y explícito de construcción de una épica nacional -"las crines épicas" son en el último párrafo citado el ejemplo de ese recordatorio reiterado-, es un buen ejemplo de ese proyecto de intervención social. Todo un concepto -por elemental que resulte- de nación está implícito en esta sucesión de escultóricos enunciados descriptivos. El artista no sólo es el profeta del Ideal, del Azul, de la Belleza, sino que, siéndolo, puede ser también el profeta de la Patria, esto es, el pilar discursivo, ideológico, sobre el que reposa todo el sistema, no menos sólido en su formulación que el discurso religioso para el Antiguo Régimen.

La lengua del oráculo

Y, por supuesto, una autoridad así diseñada presentará una lengua no menos especial. De hecho, parte de su misión patriótica consiste en la construcción de ese registro. "Lugones -escribe Ricardo Piglia- es el primer escritor argentino que [...]"

¹² Y, por cierto, que en 1896, como señala Alfredo Canedo, Lugones ya había dejado bien claro "que la belleza, la moral y la libertad están por encima de las contingencias propias de la lucha de clases", *op. cit.*, p. 71. En esta clave quizá habrá que leer los trabajos que convierten los textos de Lugones en una suerte de textos sagrados del esoterismo: "Leopoldo Lugones bucea en el misterio del mundo que lo rodea para lograr la unidad. Esa unidad donde se armonizan, sin solución de continuidad, el tiempo y la eternidad, lo finito y el infinito, la luz y la no luz, el devenir y el ser", Marín, Gladys, *op. cit.*, p. 176. Es, evidentemente, otra manera de proclamar desde la crítica el sacerdocio del arte, y de despolitizar (de sacralizar) sus enunciados políticos. O más claro aún: "La tarea impuesta es, entonces, la de 'reintegrar' al hombre a su dimensión cósmica, armonizar la vida asfixiada por lo caduco y disuelta por lo moderno. Y como el Verbo es ordenador del caos, esta tarea casi mágica y divina es asumida en el plano de la palabra", Torres Roggero, Jorge: "Lugones, Córdoba y el destino Americano del modernismo", *Megafón*, nº 4, Buenos Aires, diciembre de 1976, p. 107.

cumple en la sociedad una función política exclusivamente como escritor. Es el poeta nacional, el guardián de la pureza del lenguaje"¹³. Veamos tan sólo un ejemplo: el capitán llora de gloria "ante el pueblo de montes, en presencia del sol". *La guerra gaucha* es la construcción de los relieves escultóricos de las diferentes caras de una estatua conmemorativa, es la Pirámide de Mayo, el diseño escriturario de un tótem.

"De oro y rosa bicromábanse los cerros de occidente. Flotaba un olor de aurora en el aire. Sobre la escueta cima de la loma frontera, un buey que la refracción desmesuraba, se ponía azul entre el vaho matinal. Por un momento, los escarchados ramajes parecieron entorcharse de vidrio. Al fondo, la cordillera overeaba como un cuero vacuno, manchada de ventisqueros. Algún mogote que decoraron como de un muelle encaje efímeras nieves, eslabonaba aquella enormidad con la inmediata serranía. Allá cerca, la masa arrugándose en plegaduras de acordeón, suavizaba su intensidad cerúlea; y el matiz tornábase violeta ligeramente enturbiado por el sudor de cinc". (p. 18).

Este el lenguaje del profeta. Entre estos trazos magníficos y solemnes se perfila su voz inmutable de oráculo, y se construye su lugar lejano y superior. El lenguaje, siempre de tono elevado, como corresponde al asunto, y a las alturas divinas a que eleva sus motivos, oscila entre el arcaísmo ("mogote", "cerúlea", en el texto citado, pero también "escalaborne" -p. 16-, "amelgas" -p. 20-, "lampo" -p. 24-), el neologismo ("eslabonaba" en este pasaje, también "gibábase" -p. 13-), y el tecnicismo, o la palabra propia del léxico científico o que lo remeda ("bicromábanse", "refracción", "cinc"). La prosa es rítmica, e incorpora inesperadas imágenes protovanguardistas ("la masa arrugándose en plegaduras de acordeón"; o, "[diez cóndores] vinieron otra vez en una brusca conversión de diagonales" -p. 18-). El paisaje se desrealiza por momentos escribiendo la impronta de la mirada que lo fija. Lugones se mueve entre las retóricas que le son contemporáneas, simbolismo, impresionismo, parnasianismo, vanguardia, los artificios que designan estas palabras en los tratados de literatura, e incorpora sus registros para adensar su lenguaje.

Y en esa condición proteica de la prosa, a menudo se muestra un término gauchesco. En el pasaje citado, construye sobre él una imagen insólita: "La cordillera overeaba como un cuero vacuno". Esta imagen sintetiza el artificio que conduce de las ficciones anteriores a los gestos grandiosos del mito lugoniano. Doble movimiento, que enfatiza y renueva continuamente la condición letrada, para escribir desde ese lugar -periódicamente enunciado- el paisaje patrio, para darle nuevo relieve a las palabras que lo encarnan como las banderas.

Porque, además, ese doble movimiento es la clave de una diferente competencia, que el narrador, que el autor implícito no deja también de ostentar. El narrador ilustra

¹³ Piglia, R., *op. cit.*, p. 169.

sobre la historia nacional y sobre las esencias patrias, proclamando y construyendo un lugar del saber sobre estos temas. "En dos clases de montoneras organizólos su caudillo al invadir el godo...", explica con detalle adoptando un registro de estetizante didactismo (pp. 15-16). Y una función similar tiene la hermética enumeración de nombres heroicos que la derrota del sargento anula. No se explica por qué son heroicos, cuáles fueron las campañas que nombran, cuándo se produjeron.

Está apuntando hacia un conocimiento hipotético compartido sobre la patria en principio indiscutido, que establece filiaciones, y que a la vez establece una jerarquía con su público lector. Y de esta manera, como inscripción de la doble competencia que insta una autoridad hay que entender también la inclusión de esos términos dialectales, propios de la lengua oral, o de la versión que de ella daba a estas alturas la convención gauchesca, que hibridan el lenguaje, que le otorgan el necesario *sabor local*. "Jefes de mi flor", dice en otro lugar (p. 17); "chiripá de picote o tocuyo", había precisado (p. 14).

Por alejado que se esté de un origen que incluye la barbarie, para este profeta nacional se hace crecientemente necesario establecer las filiaciones, las genealogías, que producen el gesto, fundante en esta escritura, a un tiempo de pertenencia, de precedencia y de propiedad. Aquí, la patria es una bandera, un paisaje, y también unas palabras. El poeta y su voz son la última encarnadura concreta de la patria, la que da a todas las demás su condición de posibilidad y su sentido. El tipo de lectura que se implica incluye la veneración.

3. "Serenata": el origen del origen

Un payador que se va a la guerra, y un viejo patrón que consagra los ocios de toda su vida a la lectura de las viejas obras de la épica tradicional europea, tales son los personajes de este relato, que desde el título mismo nos estaba remitiendo a una tradición cortés. Con estos elementos, no es mucho que pueda leerse como una ficcionalización, como una puesta en relato de la operación filológica que, desde el ensayo y desde el género oral de la conferencia, el propio Leopoldo Lugones llevará a cabo once años después.

El argumento, como la práctica totalidad de los textos que componen *La guerra gaucha*, es tremendamente sencillo. En realidad se limita a trazar dos caracteres bien diferentes, para ponerlos en contacto y establecer y caracterizar la relación que se establece entre ambos, aquello que tienen en común, aquello que los diferencia, y la jerarquía, y los derechos y las obligaciones recíprocos que se desprenden.

Un payador parte a la guerra con dos amigos. Antes, pasan por la estancia de su último patrón, un anciano patriota aficionado a la *Historia de Carlomagno y los doce pares de Francia*, para que los provea de caballos y comida. Llegan en medio de la noche, y el payador resuelve despertarlo cantando. Así lo hace, mostrando en la ocasión toda su maestría. El viejo se levanta encantado, y les da tres de sus mejores caballos y un viejo tabuco de las guerras de su juventud. Les habla de sus héroes favoritos, y les compara con ellos. Los gauchos le escuchan respetuosamente. Al final, incluso los colma de doblones. Y es que su fama de tacaño se diluía cuando llegaba la ocasión de premiar el coraje y de servir a la patria.

El payador

En realidad, el gaucho que va a la guerra con dos amigos no es un payador, es "el payador de la comarca". En su trazado, Lugones anticipa sintéticamente el personaje en torno del cual versarán sus conferencias del Odeón y que dará título al volumen, y, haciéndolo, retoma la figura que la tradición -letrada, no lo olvidemos: Bartolomé Mitre, Hilario Ascasubi, Rafael Obligado...- le ofrecía, lo integra en su discurso épico, y da forma a la versión sobre la que se cimentarán los payadores del futuro.

Su descripción ha de esperar a que las nubes, en el momento mismo de su canto, dejen que la luna le ilumine el rostro. El narrador puede entonces leer en él. No sólo porque coincide en su caracterización racial con el gaucho tal como lo define Lugones (cara "picada de peste, oblicuos los ojos, ralo el bigote de mestizo", p. 93), sino porque

distintas cicatrices que "bordaban aquel semblante", escriben en él su pasado como en una página en blanco, son la escritura que corresponde a la literatura tradicional, oral, tal como es fijada por el gesto de la otra escritura, la del narrador, la del letrado, bordaduras que, al mismo tiempo, constituyen su adorno para la atenta mirada que lo convierte en espectáculo pintoresco, fuera del entorno habitual de narrador y lectores.

Pero la glosa retórica de estas cicatrices no se detiene aquí, y con cada nueva ampliación, añade horizontes de lectura, y precisa más el carácter del narrador que las desentraña. Son "rastros de turbulentas payadas en que el vencido dejó por los suelos fama y tripas". Son huellas, rastros, y esta palabra remite a "rastreador", el tipo gaucho consagrado por Sarmiento en su *Facundo*, y cuya descendencia es fácilmente reconocible en novelas costumbristas, en historias de la literatura, y en enciclopedias. El narrador, ahora, que será capaz de leer su pasado en esas cicatrices como rastros, que lo está haciendo en el preciso momento que las nombra y les asigna glosas interpretativas, se coloca en el lugar del rastreador, de ese gaucho portentoso de la tradición¹.

Pero no sólo en ese lugar. Las cicatrices son también "rúbricas de empresas célebres", y "un costurón en la nariz fechaba su más picante aventura". Firma y fecha. Son ahora documentos que tienen que ver con la identidad y con la historia. Su lector es un antropólogo y un historiador, categorías ambas letradas que corresponden a esta condición documental del objeto de su observación. Antropólogo, historiador, pegado a la *esencia* de las cosas que observa por su condición de rastreador, y, a la vez, esta condición gauchesca transcendida al incorporarse a la actividad científica, letrada, convertida por ello mismo en nacional, adecuada a su objeto. Todo un diseño preciso de la mirada y del lugar de enunciación subyace a esta descripción del payador, la precede y la hace posible.

A continuación, esa instancia narradora pasa a referir la "picante aventura", de donde proviene el costurón, esto es, a interpretar el rastro, a leer la firma, a datar la fecha que, además de su condición de adorno bordado, ese costurón ofrecía. Y, lo que son las cosas, se lo hizo al golpearse con el travesaño de una mesa, al acercarse gateando a la cama de una de sus enamoradas, o, lo que es lo mismo, "el nido de su cortejo". La difícil situación que le creó el ruido, y la alarma que despertó entre los mayores, la sorteó a la perfección, rascándose el lomo como un perro: "la vieja engañada gruñó un *¡fuera perro!* y se durmió". No deja de ser curiosa esta anécdota, si tenemos en cuenta que aparece relatada entre dos de las estrofas de su canto. Mientras el payador hace una portentosa

¹ "Tal condición junto a su notable facilidad para asimilarlo y retenerlo todo, llevábalo a entender algo de la ciencia del rastreador, sin que lo fuera, por eso, en su cabal acepción; pero sabía decir, si por un carril habían pasado caballos al tranco o a la carrera y cuántos llevaban jinete, las mulas que iban, como también conocer por la huella, la dirección que llevaba el carro", Lugones jr. dixit, *op. cit.*, p. 201.

exhibición de su talento, la narración de las picantes aventuras de su pasado nos lo presenta convertido en un perro: son los contrastes del *talento natural y agreste* de estos cantores naturales.

Los elementos que completan el retrato del payador, en la página 94, acaban de precisar esta figura arquetípica. Se trata de un gaucho letrado, al estilo del Jacinto Chano de los textos de Hidalgo, que fue educado por un sacerdote, pero esto lo acompaña de una afición por la "chacota perpetua". Es un "excelente músico", capaz de interpretar las piezas más difíciles del repertorio popular, y, al mismo tiempo, "a guapo y galán nadie le competía, pues cabriolaba lo mismo un zapateado que un zafarrancho a puñal". Puede ser muy "servidor", pero también "de bebida cargosa". Los personajes politizados de la gauchesca, los gauchos patriotas, vienen a confluir en este payador de *La guerra gaucha* con los gauchos alzados del folletín, el Santos Vega de Obligado con el de Eduardo Gutiérrez. Esta figura, condensación de toda la literatura anterior que la había formado y consolidado, resulta extremadamente apta para esta ambivalencia de orígenes gloriosos pero perfectibles que presentan estos gauchos de Leopoldo Lugones.

Por otro lado, las estrofas que el payador está entonando, las "favoritas" de su patrón, son unas "décimas patrióticas compuestas cuando las victorias de Tucumán y Salta para glosar una epístola de Goyeneche hallada en los bagajes de Tristán, y en la cual anunciaba éste el envío de un sable cuya vaina requería compostura" (p. 90). Se trata, por tanto, de un poema que reproduce una de las estrategias centrales de la primitiva poesía gauchesca, es decir, la creación de la voz del enemigo, que se desautoriza a sí mismo, que justifica su exclusión del nosotros desde el que se entona el poema, que se revela derrotado y ridículo, muy inferior a sus rivales, o bien en toda su barbarie. El "Parte de Echagüe"² y "La refalosa", son dos ejemplos muy significativos, ambos de Hilario Ascasubi, aquel de entre los gauchescos que con más frecuencia usó de este artificio.

"Por fin este regimiento / llamado número uno, / con un valor importuno / me ha dado duro escarmiento. / Y es tanto mi sentimiento / que ya existir no quisiera, / pues la fama vocinglera / publicará hasta Lovaina, / que es de Tucumán la vaina / y de Salta la contera" (p. 95), dice una de las "décimas patrióticas" que entona el payador de "Serenata". Resulta significativo, entonces, que, si bien, el artificio gauchesco mencionado es bien reconocible, los rasgos lingüísticos que caracterizaban el género han desaparecido por completo. Aunque la versificación, sus rimas forzadas, siguen

² El título completo, muy significativo sobre el cariz y el tono del texto es: "Parte de Echagüe al Ilustre Conculcador de las Leyes don Juan Manuel de Rosas, sobre su victoria en Cagancha, y contestación de este: encontradas ambas en una valija que el Restaurador del desasosiego público de Entre Ríos dejó caer, disparando de unos cornetas del ejército del general Lavalle. Contienen detalles sumamente curiosos y cosas de hacer reír y llorar".

caracterizando la cita como de ocasión, como de literatura, por lo tanto, menor; aunque la brecha con el saber literario del narrador que la incluye en su discurso se marca como evidente, se ha depurado su lenguaje precisamente para ingresar en ese lugar culto y prestigioso de la épica nacional en formación. "Su verso áspero, su rima pobrísima, su absoluta falta del tipo en quien encarnaba las pasiones del localismo porteño, hostil a la Confederación, no tenía de gaucho sino el vocabulario, con frecuencia absurdo. Aquello fue más bien una poesía (si tal nombre merece) aldeana o arrabalera [...]. Su gaucho resultó, así, corrompido, vil, y, sobre todo, ridículo. Las salidas oportunas que le atribuyó. fueron remoques de comadre bachillera, [...] El gaucho es, así, un pobre diablo, mezcla de filosofastro y de zumbón", tal era el dictamen de Lugones sobre Hilario Ascasubi³.

Las reproducciones de esta poesía natural que aparecerán en todos sus textos, incluso las que sirven de pórtico a su exaltación de José Hernández, no participan del dialecto gauchesco consolidado por los primitivos del género, sino que, siguiendo los testimonios de poemas efectivamente populares, no sólo tienden al estándar, sino que lo rebasan por el lado del arcaísmo, por su vinculación además en muchos casos a los cancioneros hispánicos⁴. Vinculación ésta que puede resultar paradójica, pero que no dejará de granjearle a la *poesía gaucha* alguno de los parentescos prestigiosos que desarrollará en *El payador*.

En cualquier caso, lo que interesa ahora destacar es que, tanto el gaucho -que fácilmente puede fingir ser un perro-, como su canto -entusiasta y patriótico, pero de rima forzada-, necesita de cierta estilización para ser incluido en el discurso letrado del narrador, de glosas que lo contextualicen y expliquen cómo leerlo para entender su belleza, pero al mismo tiempo no deja de hacerse visible, tanto mediante la incorporación de los elementos degradadores citados en los retratos, como mediante la prosa culterana del narrador, la brecha que existe entre éste y los personajes, entre los discursos literarios de ambos, de manera que pueda -que deba- leerse también la operación literaria que ha hecho posible esa inclusión, el trabajo y el saber que ha supuesto la elaboración de las materias primas en la forja del poema épico de la nacionalidad.

³ Lugones, Leopoldo, *El payador*, *op. cit.*, p. 127. Al "barbero Hidalgo" y a Del Campo les dedica lindezas parecidas. *Martín Fierro* es, en este discurso, una obra absolutamente excepcional y única.

⁴ Basten un par de ejemplos de los que aporta el propio Lugones en *El Payador*: "¿Por qué has llorado, / quién te ha pegado? / Tal vez conmigo / te habrán celado... // ¡A un amor fino le has pagado mal!"; o este otro, todavía más significativo: "En el pago 'el Ojo de Agua / dicen que me han de matare, / con una cuchilla mota / que no corta por hincare", *op. cit.*, pp. 65 y 69.

Un viejo patrón letrado

Extremadamente sugerente resulta la figura del patrón, inscripción, ahora sí, de esa instancia superior que era enunciada en "Estreno", pero velada por la intermediación del capataz, esa oligarquía que, según la versión de la historia que hemos visto ostentar a Lugones, iba a emprender la tarea ardua y patriótica de civilizar la pampa.

Si la identidad y el pasado del payador podían leerse en su rostro, y más particularmente en su nariz, otro tanto sucede con su patrón. Pero si entonces el signo legible era un costurón, ahora nos encontramos con una "nobiliaria nariz" que, además, en lugar de golpearse contra una mesa -no estaría por tanto muy lejos del suelo- está "vuelta hacia el firmamento". Curiosamente, el narrador vuelve a hacer referencia al apéndice nasal cuando el anciano, arrobado por las coplas de su antiguo peón, "permaneció cruzadas las manos, subrayada la nariz por una sonrisa" (p. 92). No es excesivo aventurar que es precisamente su condición nobiliaria -curioso eufemismo para decir su tamaño, o mejor, curioso pretexto para ennoblecer al personaje-, lo que hace al narrador detener sobre ella su atención una y otra vez, y que incluso la hace destacar especialmente en su sonrisa patriótica y artística. En cualquier caso, nótese como, para Lugones, la anatomía sí es el destino. Nada más lejos que este venerable y culto anciano de los rasgos mestizos de sus gauchos.

Pero no es solo la nariz lo que atestigua la nobleza del patrón. También lo muestra su linaje. "Fanático por la Revolución, había renunciado al *de* que ennoblecía su apellido" (p. 88). Otro noble apéndice que, en este caso, muestra en el gesto mismo de borrarlo. Nobleza original que acentúa el heroísmo de renunciar a ella, pero, al mismo tiempo, nobleza esencial que se tiene aunque no se diga, más allá de un nombre que supone un cambio sobre el original, y que la nobiliaria nariz se encargará de desmentir⁵. Se trata de un valioso representante de una aristocracia que no ejerce porque no quiere, no porque no esté legitimada por su linaje -y por su cuerpo marcado como tal- para ello, lo cual acentúa su grandeza -o su nobleza, si se quiere, para jugar con la polisemia del término. Se trata de la aristocracia de la revolución, de la oligarquía que tanto ensalzará Lugones al abjurar del socialismo. No es casual que la referencia a la heroica renuncia se complete en la misma frase de la siguiente manera: "...y acababa de arruinar, hospedando tropas, un

⁵ Y es que como recuerda Leopoldo Lugones (h.) en la biografía de su padre, "de pequeño hízome entender que éramos nosotros de *sangre limpia*, como decían en la España de donde venimos, de las gentes sin mezcla espuria de corrientes judías o moras". Acto seguido, reproduce la "Dedicatoria a los Antepasados", de los *Poemas Solariegos*, texto en que Lugones padre pasa revista a todos sus antepasados ilustres, *op. cit.*, pp. 23-24. Este gesto, nos sitúa la escritura de Lugones como obviamente contigua a la de Enrique Larreta, otro constructor, aún más infatigable, de prosapias hispánicas. Tendremos ocasión de comprobarlo en el capítulo que le está dedicado.

ingenio que constituía su principal haber". El dueño del linaje es el dueño de la tierra. Que renuncie a todas sus riquezas -materiales y simbólicas- es la mejor muestra de su patriotismo y, al mismo tiempo, el mejor testimonio de la superioridad de su espíritu.

Pero esta evidente superioridad del espíritu no garantiza que le sea reconocida. Hace falta participar de ella para reconocer toda la grandeza que ostenta este anciano a pesar de que se lo encuentre "algo majadero por la edad" (p. 88), y de que piense que los personajes de su libro favorito, el único que leyó, por otra parte, la *Historia de Carlo Magno y de los doce pares de Francia*, tuvieron existencia histórica. Ésa es la posición que adopta un narrador que, por otro lado, evidentemente, no está majadero por la edad, y que ha leído bastante más que un sólo libro -entre otros, por cierto, la *Chanson de Roland*, nada de versiones prosificadas-. En este retrato de los orígenes, los ancestros, aún heroicos, casi siempre resultan algo inferiores en algún aspecto al descendiente que los narra.

Y es que este anciano venerable, que derrama lágrimas cada vez que lee la muerte de Roldán, y que exclama "¡Voto a Tristas de Cartas!" cada vez que se enfada, no deja de ocupar una posición marginal, y no falta quien le califique "sus bélicos monigotes de fábulas y pasatiempos" (p. 89). Y es que ni todos están dispuestos a compartir su culto castrense al valor o su fascinación por los antiguos héroes, ni todos saben respetar la dignidad nobiliaria de sus canas. Sólo los gauchos que marchan a la guerra lograrán conmoverle hasta disipar la injusta fama de tacaño que le perseguía, sólo ellos, al compartir el mismo lenguaje, y los mismos valores, sabrán comprenderle y despertar su admiración.

Y es que la posición marginal de este anciano es la del que lee y hace suyas gestas heroicas del pasado, que son "fábulas y pasatiempos" para otros, la del que rinde culto al coraje y al valor, frente a esos otros, contemporáneos suyos, que no lo hacen, a pesar de que los tiempos de la guerra por la Independencia, así lo exigen; que faltan, así, a su deber para con la patria. Como tendremos ocasión de comprobar a continuación, este anciano así considerado, va a convertirse en el depositario de esos valores, de ese ámbito cultural, y de ese pasado, y sabrá transmitirlo a interlocutores privilegiados, que resultarán ser los más adecuados, sus iguales en esa fraternidad viril y castrense a la que nos venimos refiriendo en diferentes ocasiones a lo largo de este trabajo.

Este lugar para este peculiar personaje letrado recuerda sorprendentemente al que Leopoldo Lugones construirá con posterioridad para sí mismo. Primero cuando reivindicó el valor como poema épico nacional de *Martín Fierro*, exagerando incluso su

soledad en la valoración del texto⁶; después, cuando se convierta en el profeta de la espada, depositario de los valores de Ayacucho en unos tiempos de "disolución demagógica"⁷, y advierta sobre el significado que atribuye a las críticas que contra él se vierten: "Ha bastado [...] -dira presa de afectada cólera- que un argentino se atreva a hablar en su propia tierra del peligro exterior y de la disciplina nacional, para que se desate sobre él la agresión extranjera, con toda suerte de imputaciones audaces"⁸. Buscará el interlocutor adecuado para depositar el legado del que él mismo se ha proclamado el depositario: la patria, la tradición..., y sólo encontrará al ejército, al que significativamente calificará como "la última aristocracia"⁹. Uriburu será al final del camino el nombre de su interlocutor idóneo.

Pero veamos con más detalle en qué consiste la lucidez esencial del viejo tal como figura en el texto. Cuando el payador termina una interpretación que le ha llevado directamente al "éxtasis" (p. 95), el anciano colma de obsequios a los gauchos. Y es que es falso que sea un tacaño, lo que sucede es que: "no más un hombre acomodado desamparaba a cualquier botarate, ya le negó una sed de agua al pobre y no comió huevos por no tirar las cáscaras" (p. 97). Es ésta una manera como cualquier otra de fundar en la ficción la hermandad interclasista sobre la que reposa la armonía original de la nacionalidad, en palabras de Lugones, "aquella democracia feudal de la estancia criolla, donde el patrón debía ser el primer hombre de campo, y donde el peón apreciaba mucho más que el jornal, el buen trato merecido"¹⁰. Y es que el "buen trato", para empezar, ha de ser merecido, y no se le debe dispensar a "cualquier botarate". Por lo demás, este "hombre de avería en otros tiempos" (p. 87), no deja de lamentar que la vejez le impida "largarse lanza en ristre por esas punas, con tanto buen americano" (p. 97), haciendo honor así a su condición, no sólo de patriota, sino también de primer hombre de campo.

⁶ De "estulta y trafaneja", acaba calificando a la crítica anterior sobre el texto de Hernández, después de haberse explayado en torno a diferentes ejemplos. "Menguados", "necios", "procustos de la cuarteta", "mentecatos", son otros de los calificativos con que despacha a sus propios predecesores, arrogándose así un lugar único en la crítica, paralelo al que hace ocupar al poema en la literatura nacional. Tanto el poema como su profeta privilegiado adquieren así en su discurso la condición de fundadores.

⁷ Tal expresión aparece en el ya mencionado discurso "La hora de la espada", citado en Irazusta, J., *op. cit.*, p. 192.

⁸ *Ibidem*, p. 181.

⁹ *Ibidem*, p. 192.

¹⁰ Así define "la vida rural" que él mismo conoció en "largas vacaciones" en la estancia de su familia, en su *Itinerario de ida y vuelta*, 1931, citado por Julio Irazusta en la página 39 del libro que venimos manejando. La armonía original de la nacionalidad se identifica además con la memoria y la infancia del sujeto. Lo que los "traidores" amenazarán será así un orden social, legitimado como tradicional por la historia. Es la propia identidad del sujeto oligárquico lo que vienen a cuestionar. El relato de los orígenes de la nación se vincula, así, de manera inseparable, al relato de la propia infancia. Tal espacio original recreado es el espacio original colectivo. La épica de la Argentina resulta ser, así, una vez más, la épica del sujeto de la escritura, su historia mítica. Nótese, en este sentido, las hondas reminiscencias gauchescas del título del libro de memorias.

Democracia feudal, por lo tanto, que, como ya hemos tenido ocasión de observar en el anterior relato, se basa en que cada escalón jerárquico es, entre otras cosas, mejor que sus subordinados en las actividades que les son propias, y en una economía adecuada de premios y castigos, que reposa en última instancia en el arbitrio del patrón, pero que parece depender de unos supuestos valores inmutables que permiten el juicio de esa otra instancia situada todavía en un rango superior, que es el intelectual tal y como es legitimado retóricamente en estos textos, un igual de clase unguido además por sus especiales cualidades espirituales y por su saber. El anciano de este relato está en el umbral de esta categoría máxima, al ser un sujeto ilustrado y de cultura, y teorizar sobre su propia conducta. Le separan sin embargo lo limitado de sus lecturas, lo primitivo de los tiempos -es un antepasado- y esa "majadería" causada por su avanzada edad a la que el narrador se refiere tomando distancia.

La contigüidad entre los relatos epicos

Pues bien, ese anciano cuyo lugar jerárquico está tan bien precisado en el relato, pasa a continuación al "tema caballeresco", y comienza a establecer filiaciones y exclusiones:

"¿No osaron negarle como una ficción sus Doce Pares y su Emperador? ¿Y no estaban hirviendo esos pagos de Oliveros y Roldanes? ¡Cabal! ¡Cabal! Bien lo había pensado una vez: ¡Si este *Roldán* parece criollo hasta por el apellido!" (p. 97)

Se enuncia la identidad entre los héroes de la épica francesa medieval y los luchadores gauchos y, de un plumazo, se establece la identidad entre los que atacaban al viejo por sus sueños y los que no son capaces de distinguir el valor de los gauchos en la guerra emprendida contra España, expulsándolos así de la comunidad de los patriotas. Si tenemos en cuenta que este anciano acababa de proclamar que "El varón precisaba aguerrirse, amadrinándose con el peligro", la ecuación entre virilidad, guerra (y, por tanto, ejército), patriotismo y cultura aparece desvelada nítidamente. El anciano, como el narrador, tiene el poder y la legitimidad de marcar el lugar del patriotismo, y distribuir personajes en las diferentes trincheras.

"Sería ridículo -continúa el viejo en otro momento-, pero de ningún modo imposible. ¡Mentira los Doce Pares! A él con esas, y los patriotas venciendo en cada recodo a los vencedores de Roldán. ¿Mentira los Doce Pares?... Gauchos y todo -¡aquí te quisiera ver, Carlomagno!". (p. 98)

La gesta fundacional argentina no sólo está a la altura de la épica europea, sino que la supera con creces, viene a decir el anciano, reproduciendo en el interior de la

ficción la operación que el narrador de este relato épico está realizando con su escritura, y repitiendo también lo que afirmará Lugones en *El Payador*¹¹. La ficción proclama explícitamente como indudable el efecto que la obra está destinada a provocar, la conclusión que el crítico quiere llevar a sus lectores y auditores. La adversativa "gauchos y todo" no deja de ser significativa entonces en ese contexto. Parece escribir la brecha previa que se percibe entre ambas tradiciones y que la escritura precisamente trata de borrar, es más, que tiene como razón de ser, precisamente, entonces, el borrar. Una y otra vez, sin embargo, se escribe la magnitud del trecho recorrido. La épica es entonces la épica de la escritura.

"Los montoneros, beborroteando su aguardiente, oían aquellos nombres un tanto sorprendidos; más, comprendiendo que se trataba de algunos coroneles antiguos, relaciones del patrón, bajaban la cabeza respetuosamente" (p. 98)

Los gauchos no entienden, pero comprenden aquello que escapaba a los conocidos del patrón que se le burlaban. El respeto por aquellos coroneles antiguos es inmediato, en parte por ser *relaciones* de quien son, pero en parte también por una suerte de comunicación instintiva entre los afines. Roldán, Oliveros, el patrón y los gauchos forman parte de la misma hermandad, que no es sólo la hermandad del coraje y del patriotismo -una hermandad que incluye en su interior la relación del respeto jerárquico-, sino otra aún más esencial, que une a estos patriotas de diferentes patrias. Todos ellos se mueven en el ámbito nebuloso y heroico del origen. Sus ídoles son intercambiables, Roldán es criollo, porque sus espacios son comunicables, más aún, son el mismo espacio, y están también en el mismo tiempo, el del inicio, o más exactamente, en el instante previo a que el inicio se produzca:

"Veneración y silencio de los oyentes. A miles de leguas, mediando toda la anchura del mar y todo un abismo de historia, *Durandal* resucitaba en esa chifladura los legendarios desafíos. Quedaba todavía una credulidad para las descomunales pajarotas de la caballería andante; y ella se comunicaba por instinto a aquel poeta insurgente, que paladeaba, junto con el relato, una acritud de brava herrumbre en esos apelativos de paladines" (p. 98)

En *El payador*, Leopoldo Lugones construye con argumentos y con retórica la comunidad de espacio entre el siglo XIX argentino y la Edad Media europea¹². En este

¹¹ "Durante el momento más solemne de nuestra historia, la salvación de la libertad fue una obra gaucha. La Revolución estaba vencida en toda la América. Sólo una comarca resistía aún, Salta, la *heroica*. Y era la guerra gaucha lo que mantenía prendido entre sus montañas aquel último fuego", *op. cit.*, p. 63 (el subrayado es mío), y es que el habitante de la pampa es "un paladín desplazado", *ibidem*, p. 43. Así, si el *Martín Fierro*, como sostiene, es un poema épico, ello se debe a que "personifica la vida heroica de la raza [...] encarnándola en un paladín, o sea el tipo más perfecto del justiciero y del libertador", *ibidem*, p. 146.

¹² En *El payador* puede leerse: "Arruinada en Provenza durante el siglo XIII, aquella civilización de los trovadores y los paladines, éstos últimos siguieron subsistiendo en España, donde eran necesarios mientras durase la guerra contra el moro; de suerte que al concluir ella tuvieron en el sincrónico

relato, se cuenta, se presenta como experiencia. A estas alturas sería ocioso insistir en el hecho de que, cuando es uno de estos payadores originales el que vive esa comunidad con los héroes otros de la cultura letrada, su actitud sea de veneración y silencio. La jerarquía entre los mitos se incluye en el mito. La veneración se dirige hacia la cultura letrada, y hacia la cultura europea, y también hacia un sujeto que detenta esa cultura, y hacia el patrón.

Todo confluye así en la voz narradora. El personaje, en la ficción, realiza el acto de acatarla y reconocerla. La jerarquía entre los mitos implica que el escritor que los forja es superior a su materia prima. El payador, en el momento mismo de partir a la guerra, cuando se dispone a construir su obra, la vivencia épica que será el relato del otro, lo reconoce profunda e instintivamente, asiente a su creador, agacha, ante él, la cabeza. El origen mismo de la patria es precedido, así, por un gesto de veneración, hacia el letrado, hacia la cultura europea que detenta y es su marca de clase, y hacia la propiedad de la tierra, que subyace a todas las marcas. Ese es el origen del origen: el origen del acto de la escritura de Lugones, de la escritura del origen. Estos mitos miran hacia afuera y hacia abajo.

El relato de los dones

Pero esta comunidad de los espacios míticos tiene su reverso, puede recorrerse en sentido contrario. Y ese itinerario puede trazarse en la enumeración de los dones con que el patrón inviste a sus esforzados y aguerridos gauchos. El primero, ya lo hemos visto, es simbólico. Los inviste, desde fuera, como héroes, añadiéndoles algo que oscuramente poseían, pero que sólo al nombrarlo puede leerse en sus cuerpos mestizos, algo que en el instante mismo de ser nombrado toma la apariencia de haber estado ahí desde siempre, de venir desde el fondo del tiempo y de los seres: el linaje escriturario de Roldán.

Los otros dones, aunque tangibles y cuantificables no dejan de ser simbólicos también: unos caballos con su marca, que prolongan la propiedad más allá del gesto de la donación, hasta después y hasta más lejos, al extenderse también al cuerpo del jinete que combate en la guerra por la patria, regalo engañoso que prepara para el uso bélico de los cuerpos, que diseña al peón como soldado y le pone la firma -la marca- al resultado final.

descubrimiento de América, la inmediata y postrera razón de su actividad. Así vinieron, trayendo en su carácter de tales, los conceptos y tendencias de la civilización que les fue peculiar y que rediviva en el gaucho, mantuvo siempre vivaz el linaje hercúleo. Y no se crea que esta afirmación comporta un mero ejercicio del ingenio. Nuestra vida actual, la vida de cada uno de nosotros, demuestra la existencia continua de un ser que se ha transmitido a través de una no interrumpida cadena de vidas semejantes. Nosotros somos por ahora este ser: el resumen formidable de las generaciones", *op. cit.*, p. 196. En este contexto, no hay contradicción alguna en que cite la *Chanson de Roland* hablando de las excelencias culturales de las cortes provenzales, *Ibidem*, p. 191.

También, un "trabuco de bronce" que "escupía a lo demonio cuando llegaba el caso ", y que "a falta de plomo se cargaba con piedras", "no como esas tercerolas delicadas de paladar, que sólo aguantaban cartuchos", un "naranjero veterano", "decrépito ahora", pero cuyos "regüeldos terrificaban aún" (p. 99), una vieja arma, en fin, que reduplica, al ser entregada, el espesor de la herencia en la escena misma del origen, que convierte en tradicional la existencia misma de la tradición y el valor de su enseñanza.

El objeto que se hereda, que se presenta viniendo del pasado para recuperar funcionamiento y protagonismo en el presente, es un arma. Si el payador, en sus pasadas aventuras, fue confundido con un perro, este trabuco hereditario, este símbolo del relevo, "ladra la muerte como un cachorro de cañón". Están, por tanto, condenados a entenderse. No se precisa, además, el pasado del que proviene, que, sin duda, se pierde en la Colonia. Si tiene valor, es precisamente en tanto que pasado, en tanto algo que estaba antes y que es preciso no desoir so pena de ser infiel a la propia identidad, de traicionar algo que se es de manera previa, o, lo que es todavía peor, de no llegar a serlo por completo.

El pasado del trabuco es indefinido, como corresponde a su condición anterior al origen mismo. Nada sabemos de las guerras en que fue disparado. El origen mítico incluye la lectura del pasado, el gesto que le da sentido y lo hace necesario, en un punto en que se refleja a sí mismo hasta el infinito. En el origen está la herencia del pasado, el culto a la tradición es esencialmente tradicional. Y en este pasaje el gesto del relevo está condensado en un arma de fuego que, legitimada por lo que fue y por la persona a que perteneció, debe ser apuntada y disparada certera y mortíferamente por el heredero.

Y eso, evidentemente, debe hacerlo en el presente, y ante enemigos también presentes. Si ahora se enfrenta a un orden que, en el pasado, necesariamente contribuyó a defender -algo que está significativamente borrado en el relato-, eso no destruye en absoluto la coherencia. Es el acto de la escritura y su tiempo el que crea su origen, el que le da sentido y el que establece las continuidades, como paso previo para su utilización en el campo de batalla. No sólo, entonces, la tradición incluye el concepto mismo de tradición, sino que su relato incluye, también, el gesto mismo que genera su escritura.

El tercer don, en el cierre mismo del relato, concluye ese recorrido de ida y vuelta entre la épica letrada occidental y el relato ficcional de la guerra gaucha por la independencia de la Argentina: se trata de un montón de "doblones", que el viejo les anuncia como "unos confites de los que gulusmeaban los Doce Pares" (p. 99). El arcaísmo otorga contornos épicos a la donación, que se califica, completando el campo semántico cortés, como "una despedida digna de su fineza". De esta manera, si por un lado, las referencias a la historia de los Doce Pares, permiten mitificar el vínculo que

existe entre el patrón y su peón, de otro, al haber convertido previamente ambos espacios en uno sólo, este tipo de relaciones laborales revierte sobre la corte de Carlomagno y se inscribe en ella.

Los doce pares aparecen entonces "gulusmeando" con un montón de monedas que les ocasiona su heroicidad. Si la historia de Roldán dota de espesor cultural y filológico a las aventuras de estos gauchos, también otorga idéntica contextura a las relaciones jerárquicas y de propiedad que se escriben en el origen, o lo que es lo mismo, que la descripción del origen no deja de escribir. Si el soldado tiene el coraje de Roldán, su patrón es Carlomagno. Pero al mismo tiempo, Carlomagno es ahora el propietario de una estancia que premia a sus peones con sus confites predilectos. Si la ficción crítica y retórica de Leopoldo Lugones lleva los orígenes de la nacionalidad hasta la Edad Media, no puede evitar llevar al mismo tiempo la Edad Media al siglo XIX, el feudalismo a las estancias argentinas. El origen, entonces, incluye, simultáneamente, la veneración y el vínculo económico. El salario -lo vimos- se escribe como premio, y tiene que ver con el merecimiento personal. El patrón es el que posee la tradición en sus objetos, el que los inviste con la tradición, y es a la vez estanciero y rey, a la vez propietario y jefe. Posee la tierra, posee el discurso, posee el coraje, y todo ello está esencializado por su procedencia tradicional. Está escrito desde tiempos inmemoriales en esa épica del capitalismo que es la *Chanson de Roland* leída por Leopoldo Lugones en paralelo a la historia de sus gauchos.

La voz del paisaje

La naturaleza, mientras tanto, asiste con su impávida majestad al intercambio de tanta grandeza poética, cultural y humana. En ocasiones, la narración se detiene para describir el telón que aquélla dibuja para la historia. Lo elevado del lenguaje subraya su imponencia y hermana, como en el relato anterior, la grandeza de los personajes con la del paisaje. El léxico de la épica, de las guerras por la independencia, se contagia, entonces a la descripción: "Allá arriba librábase en silencio un combate entre el astro y las nubes" (p. 90). Mostración y veladura, el mismo combate de la luna y las nubes. "La luna [...] desmoronó al pasar uno de aquellos rocallosos picos, descubriendo terrones de plata". se armonizan los ritmos, y muestran ese juego de contrarios que da sentido a todo el volumen y a una buena parte de la producción de Lugones.

Es tanta la relación entre el paisaje y los personajes, que parece en ocasiones convertirse en uno de ellos, e intervenir directamente en la narración. Inmediatamente después que el viejo expresa su convencimiento de que Roldán debe de ser criollo, "las nubes ralearon, y una cumbre repentinamente bañada de luna sonrió a los lejos" (p.97).

El vaivén entre la luna y las nubes continua marcando como un diapasón el ritmo del relato, y puntuando, así, desde afuera y desde arriba, las relaciones entre los interlocutores. Desde afuera, y desde arriba. Y si sonrío, lo hace sin duda por la inocencia del viejo. La montaña sí sabe quien es Roldán. En las piedras se dibuja el gesto del narrador. Desde fuera y desde arriba. Ahí se sitúa el intérprete de las sonrisas de los montes. Desde la materialidad telúrica de la tierra, desde su esencialidad de suelo patrio, en contacto y transubstanciación con ella, escribe, desde sus cumbres. No es mucho, entonces, que la luna sea el foco de su escenario, e ilumine los rostros sólo para que él los describa, que la noche de lenguaje acompase con sus cambios de luz este relato de la investidura de los dones. El origen del origen, entonces; el momento en que la escritura se inicia y se hace posible.

4. "Vivac": los cuentos en torno del fogón

Si en "Serenata" hemos encontrado desarrollada la figura gauchesca del payador, en este relato la prosa de Leopoldo Lugones va a ilustrar otro motivo consolidado por los textos gauchescos precedentes. Los gauchos, aunque sea en los descansos de las duras campañas por la Independencia, se reúnen en torno del fogón y se cuentan historias. Siempre hay alguno especialmente dotado para hacerlo que lleva a sus auditores al límite mismo de la realidad. En este caso se trata de un "cabo", "inagotable en eso" (p. 169), dueño además de todos los resortes narrativos (pausas, diferimientos, digresiones oportunas, dosificación de la información...) para mantener fijo y sin tregua el interés de sus oyentes, digno heredero de los gauchos letrados del género: Jacinto Chano, Paulino Lucero, Anastasio el Pollo, etc., y antecesor ilustre para los múltiples contadores de historias que llenarán las novelas del futuro, como don Leandro, el viejo del batará de *Montaraz*, de Martiniano Leguizamón, Ño Prudencio, de la estancia de Silvano Ponce¹, y tantos otros, que conducirán hasta Don Segundo Sombra.

Nada más alejado del modelo, por ejemplo, que *La guerra gaucha*. ¿Cómo ingresa el motivo clásico del relato en torno al fuego en un texto de estas características? o ¿Por qué este motivo continúa teniendo una posición tan central en los sucesivos acercamientos al tema gaucho, a pesar de que haya desaparecido por completo su función original, o de que, incluso, como sucede en este caso, el objetivo de la instancia narradora sea precisamente el opuesto? En las páginas que siguen se intentará ofrecer una respuesta más o menos satisfactoria a tales preguntas, y a alguna otra que este texto suscita.

A falta de pan...

Al amor de la lumbre, los soldados descansan en torno a un cabo que les propone adivinanzas y que cuenta cuentos. El primero de ellos trata sobre unos maturrangos a los que unos monos robaron sus sombreros. Los recuperan gracias a un soldado que se hace imitar por los animales y arroja el gorro al suelo. El segundo cuenta la historia del tigre y el zorro. Este debía avisarle cuando pasara una buena pieza de caza, mientras el otro dormía. Así lo hace, pero en el reparto, sólo le corresponde la vejiga. Decide llenarla de moscas y atársela en la cola al tigre. Logra, así, ponerlo en fuga, y se queda, con comodidad, con toda la presa. El tercero es un cuento de aparecidos. Una viuda está celebrando el final del luto, cuando ladran todos los perros. El del difunto, que, de acuerdo con la tradición, habían ahorcado el día del entierro, aparece entre ellos. Los

¹ Me refiero a la obra de Délfór B. Méndez, *Silvano Ponce. La novela de un mensual*, La Plata, 1938.

valientes que lo siguen aparecen a la mañana siguiente amortecidos por el terror. A consecuencia de tantas emociones, la viuda malpate.

El soldado herido, que ha estado escuchando desde su catre, se dispone entonces a contar otra historia sobre perros, aunque advierte que no es un cuento, sino algo que, efectivamente, le sucedió. En un viaje que hizo como correo, y tras dejar una piedra en una apacheta, un pequeño perro le siguió. Irritado esa noche, al comprobar que se le había comido un trozo de correa, le pega una puñalada y se echa a dormir. Horas después, alguien le mesa los cabellos. Al despertar, descubre un tigre acechándole. Espera el ataque y logra reducirlo con su puñal. Ya más tranquilo, descubre que fue el perro quien lo despertó. Le cura su herida, lo lleva a una médica en el pueblo, y desde entonces lo lleva consigo en todas las campañas. Cuando escasean los alimentos, le da a comer carne de godo. Por eso luchó con tanto ardor en el combate de ese día. Debía procurarle alimento a su fiel compañero. En efecto, les muestra el brazo que en ese momento está devorando. Y es que, como apostilla al final del relato -del suyo y, simultáneamente, del otro, el del narrador, "Vivac"-, a falta de pan buenas son tortas.

Un sistema de marcos invertido

Tales son los argumentos de los cinco relatos que componen este texto: los tres del cabo, el del herido, y el del narrador, que traba los otros cuatro entre sí. Para hacerlo, se limita a describir el grupo que forman aquellos hombres junto al fuego, y sus reacciones ante los relatos. Describe, así, en el comienzo del texto, al herido que culminará el relato con su historia propia. Por lo demás, será la propia progresión de los cuentos la que marcará el ritmo y el desarrollo del texto de Lugones.

Se abre siguiendo de cerca el modelo gauchesco: con referencia al mate, "mulso", pero endulzado con miel que han encontrado ese mismo día, como prueba evidente de las penurias de la campaña, que se inscribe en el motivo tradicional. Hacia donde apunta, así, es hacia la línea textual representada por *Croquis y siluetas militares* de Eduardo Gutiérrez, y las industrias de sus sufridos soldados por conseguir los productos más esenciales, entre los que se encuentran, por supuesto, los "vicios"². Después, son los auditores los que piden al cabo, "famoso charlatán" (p. 165), que les cuente un cuento. Estamos ante la secuencia narrativa tradicional, narrada con la prosa de Lugones, que, incluso ella, se adelgaza notablemente, se economiza, a fin de no dilatar el momento del

² Puede citarse como ejemplo la estampa del comandante Lagos tratando de hacerse la ilusión de que toma mate cuando en realidad se trata de agua caliente sola. "Yo había sido más feliz que él, ¡pues Carrizo había partido conmigo su último puñado de hierba patria", Gutiérrez, Eduardo, *Croquis y siluetas militares*, Buenos Aires, Eudeba, 1960, p. 15.

relato. Las digresiones descriptivas elevadas quedarán para los intermedios entre -y en el interior de- los relatos. Sin duda, el viejo sistema de marcos del género gauchesco, obtiene así su única posibilidad de sobrevivencia en el nuevo contexto.

Porque el narrador nunca cederá del todo su voz a los personajes en el relato. Nunca podremos oírlos hablar. Por un momento parece que sí va a suceder. El cabo enuncia en su voz, y con el preceptivo guión que marca que es él quien habla, el tema de su primer relato: "¡La que les pasó a los maturrangos una vez!", pero a continuación, tras el punto y aparte, es el narrador el que filtra en su voz el argumento. Un neologismo de los que caracterizan su discurso, advierte ya en la primera frase de cuáles son sus intenciones: "Después de un temporal que los había ensopado durante dos días, el tercero despejó" (p. 166). Sólo al final del relato volveremos a escuchar la voz del narrador gauchesco, ahora incluso con las marcas ortográficas que la individualizan como tal, aunque, eso sí, cuando ya ha sido introducido en la otra voz el sentido de lo que va a decir.

"Entre las risas y los retruques, un adagio filósofo, acogiendo la anécdota en su indemnidad burlona:

-¡Psh...! Más vale creer qu'ir a ver". (p. 167)

Curiosa reduplicación que invierte el primitivo sistema de marcos, que lo convierte en el simulacro de sí mismo. El narrador finge que va a dejar paso al narrador gauchesco, pero éste, en su voz, lo único que hace es aislar, enmarcándolo a su vez, un fragmento enunciado por el otro narrador que traduce su discurso, que se adueña de él, lo filtra y lo vierte a otro registro. Hubiera sido muy sorprendente que una instancia narradora con las características que le hemos descubierto a la de este volumen hasta ahora, se resignara a ceder la palabra. Deja apenas al otro testimoniar su presencia, dejando incluso que se le oiga la voz, como efecto retórico, como marca de que el relato, por debajo, alguna vez fue enunciado por un gauchesco. Esa voz es un testimonio pintoresco que el narrador autoritario glosa. Solo en cuanto testimonio pintoresco puede hablar. Ese es el sentido real de sus palabras, vaciadas, reducidas a la cáscara hueca de su sonido otro por la glosa previa del narrador, por el relato en su voz que se aloja en el centro vaciado de su cuento, y ocupa su lugar.

Este sistema de marcos supone una nueva veladura. Si el narrador de la gauchesca fingía que iba a ceder su voz a un gauchesco, este lo que hace es fingir que cede la voz a un gauchesco que, a continuación, se la devuelve. Añade un nuevo velo que los levanta todos. Acompaña e interviene, así, a la presunta tradición, en todo momento, hasta su centro mismo. Más exactamente: crea esta ficción de estratos, para que haya un centro y poder hablar desde él. No sólo muestra la tradición, no sólo le da el único discurso que puede tener para ingresar en la cima del altar escriturario de la nacionalidad, sino que la tradición

habla con su voz, o, lo que es lo mismo, ésa es la voz de la tradición. Ni siquiera la voz del gaucho, sino su exégesis. El discurso literario -de la literatura alta, se entiende, el discurso de Lugones- se funda así en el lugar de la exégesis de la tradición³.

Más vale creer que ir a ver

Porque más vale creer que ir a ver, dice el cabo. Es decir, y ahora es otra instancia -ésta- quien lo glosa, lo importante del relato es el placer que causa a los que lo escuchan -a los que lo leen- y no si es "verdadero", sea lo que sea lo que esta palabra quiera decir. Se trata de una reivindicación de la ficción en sí misma, que puede leerse en el interior de una obra que recrea unos hechos históricos y los ofrece como lectura profunda del ser y del origen de la nacionalidad. "Dichos episodios [...] -había escrito en las "Dos palabras" que abren el volumen- corresponderían a la campaña iniciada por Laserna el último de aquellos años [1818] y terminada el 5 de mayo del mismo con la evacuación de Salta; pero siendo ellos creados por mí casi en su totalidad, habían menester de esta advertencia" (p. 11). El afirmar el carácter esencialmente ficcional de estos relatos supone un nuevo pretexto para mencionar al sujeto de la escritura, para llamar la atención sobre su mérito y sobre su trabajo. Y eso mismo es lo que realiza en el interior del texto este narrador gaucho al que el otro, sólo ahora, deja hablar.

Habla el gaucho, pues, sólo para decir lo que el otro narrador quiere escuchar. Pero al mismo tiempo, hace que el relato hable de nuevo de sí mismo, que explicita el gesto de su escritura, que se revele como ficcional, pero reivindicando el valor de la ficción, que, en el prólogo se ha descrito como espacio específicamente literario, el lugar donde esa autoridad puede ejercer, y desde donde puede hablar. Es más importante creer que ir a ver, es mejor la literatura que la historia, la textura del relato que aquello que se cuenta. La épica, con su importante función vertebradora de las sociedades⁴ es una ficción Cuando habla un personaje de esa tradición, cuando se escenifica la labor de los

³ Las biografías, por su parte, se encargarán de ficcionalizar la transferencia: "En un santiamén emparejada mi padre su decir con el de los paisanos. Puestos a un mismo nivel, abríanse de corazón los buenos criollos; en la ancha sonrisa entregaban su elogio a ése, que tan bien los cantó en sus líneas de versos. Hasta tomaba la modulación de la voz y esa cachaza de los benditos montañeses, pausados hasta con la misma muerte. Pocos como él habrán comprendido tan a punto la índole de nuestro hombre de campo; sucedió así, porque se interpreta bien lo que uno quiere mucho. Sacó de niño provechosa enseñanza campesina junto a ño Juan Rojas, hombre de confianza de su padre. Aun de grande aprendió en conversación con don Manuel, el capataz de Bella Vista o con Marcelino Morales, gaucho taimado de Piedra Blanca", Lugones, L. (h.), *op. cit.*, pp. 201-202.

⁴ "Producir un poema épico es, para todo pueblo, certificado eminente de aptitud vital; porque dicha creación expresa la vida heroica de su raza. Esta vida comporta de suyo la suprema excelencia humana, y con ello, el éxito superior que la raza puede alcanzar: la afirmación de su entidad como tal, entre las mejores de la tierra". Con estas palabras se inicia "La vida épica", el capítulo I de *El payador*, *op. cit.*, p. 18.

narradores tradicionales es para trazar un programa de escritura que coincide con el de este libro, que lo anticipa, y por tanto lo contiene. La tradición incluye la necesidad de Lugones.

Un muestrario de la tradición oral

Llama la atención la despolitización de los relatos que cuenta el cabo. Incluso el de los maturrangos y los monos, no es exactamente beligerante. De hecho, los soldados españoles, finalmente, no salen mal librados. Recuperan sus gorros, aunque para ello deban animalizarse, imitar a los monos para que éstos a su vez los imiten a ellos. Da la impresión que es la índole chusca del episodio la que ha condicionado que sus protagonistas sean maturrangos. Es obvio que de este modo se opera una exclusión, pero ella aparece naturalizada en el relato, y no como una dirección militante previa. No se trata de un episodio de la guerra, sino de un episodio gracioso, que convierte a los maturrangos en el objeto de esa risa, sin más.

Y es que la politización es previa, y se escribe en el título del cuento, que opera ya, antes de su inicio, la sustitución del fogón por el fuego de campamento. La narrativa tradicional en este relato está militarizada porque sus sujetos son militares y patriotas, y aparece vinculada a la definición de la nación. Realmente, la gran separación que se establece con los maturrangos, más allá del argumento del relato, es ésta, radical e infranqueable, entre el sujeto y el objeto del relato, entre quien sólo es objeto, y quien alterna ambas funciones en la ficción. Tengamos en cuenta que el segundo relato estará protagonizado por animales.

Una anécdota graciosa e inverosímil, una fábula con animales, y un relato de aparecidos. No es nada casual la elección. Leopoldo Lugones ofrece en este relato una muestra representativa de los tipos de cuentos con que los narradores gauchos entretendrán a sus auditorios en las ficciones gauchescas del futuro -como también lo habían hecho en las precedentes. Pensemos, simplemente, en los relatos de don Leandro en *Montaraz*⁵, en la historia del zorro y el peludo que quisieron domar un potro⁶ en las

⁵ Por ejemplo la historia de los caballos que se murieron de viejos junto a la osamenta de la madrina de su tropilla. Leguizamón, Martiniano, *Montaraz. Costumbres argentinas*, Buenos Aires, A-Z editora, 1994, pp. 51-52.

⁶ Y no les va nada bien. El zorro es destrozado por el animal, y el peludo, aunque logra atar al potro, no puede acabar la doma al no encontrar a su compañero, que había prometido hacerlo, y se ve obligado a buscarlo continuamente. Wernicke, Edmundo, *Memorias de un portón de estancia*, Buenos Aires, Guillermo Kraft limitada, 1946, pp. 56-57.

Memorias de un portón de estancia, de Edmundo Wernicke, o en "Al rescoldo", de los *Cuentos de muerte y de sangre*, de Ricardo Güiraldes⁷.

Tres cuentos, además, reproduciendo desde fuera la ley del tres presente en tantos cuentos tradicionales. Y es que tres, sobre todo si los tres tienen valor de muestra, quiere decir todo. Es la narrativa oral tradicional la que se vierte en el fuego del campamento, y, aunque intervenida por un narrador letrado, en boca de un "cabo" -sólo se le nombra por su graduación militar-, de manera complementaria al oficio del payador que marchaba a la guerra en "Serenata".

El artificio gauchesco del diálogo, así, presenta aquí esta doble función, que es en el fondo la misma. Pone en escena una vertiente de la tradición, los cuentos tradicionales, que actúa como el ancestro del narrador actual de ficciones. La militariza, la vincula a la independencia de la patria, la reivindica, le da sentido, y en el momento mismo de mostrarla, la escamotea para ocupar su lugar.

Un testimonio violento

A continuación, el relato del soldado herido enlaza con otra tradición gauchesca. Habla porque le ha pasado algo -le han herido- y cuenta un hecho que le ha sucedido en el pasado, y que además, acabará explicando su actitud en el combate de ese día, y por tanto sus heridas. Recordemos cuál era la estructura del diálogo gauchesco. Dos gauchos se encontraban en mitad de la pampa, e intercambiaban historias. Una anécdota, más o menos divertida servía de introducción, para pasar luego a la que ocupaba el centro del relato, generalmente de carácter político, y que se relacionaba, de una forma u otra, con la inicial. En la mayoría de ocasiones, estas historias se presentaban como casos que le habían acontecido a su narrador. Pues bien, la estructura de este relato no es en esencia diferente.

La narración de una anécdota vivida, así, completa el panorama de reescrituras del género y del imaginario gauchesco. Pero la historia que se cuenta presenta algunos elementos dignos de interés. Se trata, de una parte, de la explicación de la relación de solidaridad entre un gaucho y su perro, algo que encuentra sus antecedentes ya en Juan Moreira y su perro Cacique, que a su vez es una versión con variantes de la fraternidad que estos jinetes establecen con sus caballos. Y aún otros animales, podrían citarse. El personaje protagonista de "Vado", en este mismo volumen, a pesar de su minusvalía, es capaz de matar a un soldado español que ha sacrificado a una de sus ovejas, en alianza

⁷ Como es bien sabido este relato supone la primera aparición de Don Segundo en la narrativa de Güiraldes. Cuenta la historia de un malevo que se hace pasar por un ánima para que le dejen cada día dos pesos y una tira de asado. *Don Segundo Sombra / Prosas y poemas*, Caracas, Ayacucho, 1986, pp. 23-28.

táctica, además, con una corriente de agua que los maturrangos desconocen. Los gauchos, en su adaptación a su medio agreste y hostil encuentran en diferentes animales sus mejores aliados.

Por otra parte, es la narración del combate entre un gaucho y un tigre, motivo del que también podemos encontrar otros ejemplos en este volumen ("Jarana"), y no hay que rastrear en exceso para encontrar escenas parecidas en otras obras ("El poeta", en *Los gauchos judíos*⁸). Como contracara de la solidaridad con los animales, está esta lucha cuerpo a cuerpo, imprescindible para sobrevivir en el dominio sobre la naturaleza que es necesario volver a demostrar constantemente. Proximidad que implica, así, relaciones de amistad, y luchas desesperadas contra enemigos directos, para seguir viviendo.

Tanto unas cosas como las otras no dejan de tener encanto salvaje para los lectores de la ciudad, y no dejan tampoco de ser episodios más que adecuados -son edénicos- para un relato del origen. Más aún si tenemos en cuenta que el narrador es "un negro morrudo" (p. 172), que, además participa, al menos en parte, de las creencias indias:

"Cierta vez que un paso preciso de la sierra lo trajo al camino real, encontró en esa quebrada una apacheta. Aquel montón de piedras casi desaparecía bajo las mascadas de coca que depositaron encima los viajeros; pero como él no llevaba ninguna, agregó otra piedra para propiciar su viaje..." (p. 172).

No es en esto, además, un caso único. El cabo, al narrar su historia de ánimas, había considerado la posibilidad de que se tratara de la intervención de "la *Pacha Mama*" (p. 171). Ambos son buenas pruebas de ese carácter mestizo que Lugones atribuye en diferentes pasajes de su obra al gaucho, y que ya observamos a propósito de "Estreno"⁹. Porque no se trata sólo de un mestizaje racial, sino también, y más importante, cultural. La distancia entre narrador y lectores con respecto a sus personajes es evidente, y sobre ella precisamente descansa el relato, ella es la que da sentido al giro final.

En la gauchesca primitiva, solo se mostraba la violencia del enemigo. La violencia propia quedaba aludida por la exclusión verbal del otro, o era mencionada como necesaria

⁸ El motivo aparece aquí curiosamente en boca de un poeta gauchijudio, Favel Duglach, payador de las colonias entrerrianas que son el centro de la obra de Alberto Gerchunoff. Gerchunoff, Alberto, *Los gauchos judíos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1950, pp. 144-146. Como tendremos ocasión de recordar en el capítulo que le está dedicado a éste, ambos, Gerchunoff y Lugones, coincidirán en el Centro Socialista de Buenos Aires, y posteriormente irán evolucionando hacia la derecha, aunque el judío santafesino no tanto como el cordobés. En cualquier caso, es de señalar la comprensión que expresará Gerchunoff hacia Lugones, y la comunidad entre los lugares de enunciación: "Ese enorme Lugones, a quien se desesperan por despellejar los boticarios liberales por su afición al fascismo, y no aman nuestros fascistas porque, desconfían de su mentalidad anárquica, y éstos olvidan su extraordinario don épico y lírico y su potente aptitud plástica", dirá. Citado en Marquis Stambler, Beatriz, *Vida y obra de Alberto Gerchunoff*, Madrid, Albar editorial, 1985, p. 126.

⁹ La ilustración histórica del mestizaje que, según Lugones, fue el origen del gaucho, puede encontrarse en *El payador*, op. cit., pp. 41-43. En estas páginas se lo califica como "sub-raza de transición", definición que incluye implícita la necesidad de su desaparición.

y justa en las voces de los interlocutores. Pensemos en *La refalosa*. La extrema crueldad, y más aún, la capacidad de convertir el ejercicio de la violencia extrema en una fiesta son distintivas de los enemigos. Sólo ellos son capaces, y este hecho es el que sella su exclusión del espacio de la patria que constrúan aquellos discursos. De ahí que una parte del poder subversivo de la *Ida*, es decir, de *El gaucho Martín Fierro*, consistía en presentar al héroe ejerciendo la crueldad y, más aún, haciendo de ello una fiesta, y atribuir este hecho, además, a la acción nociva de una autoridad pervertida sobre el habitante del campo. Bien significativo resulta el esfuerzo de la crítica del futuro -el propio Lugones guarda al respecto respetuoso silencio- por reconducir el famoso pasaje de la provocación y la pelea con el "moreno" en la pulpería, y hacerlo encajar en el poema épico paladinesco en que lo convierten estas relecturas.

La violencia de los patriotas

El tratamiento de la violencia en *La guerra gaucha*, así, enlaza con el que aparecía en el folletín gauchesco de Eduardo Gutiérrez. La naturaleza *bárbara* de estos personajes, o, más exactamente, la parte de ella que puede recibir tal calificativo, se vuelca en la guerra contra el español, pero ni ello la mitiga, ni el discurso la soslaya. Primero, porque el mismo personaje que da de comer carne humana al perro -y que le da la cuchillada- se preocupa de curarlo, y sabe serle agradecido. "A falta de pan buenas son tortas", dice. Sus actos obedecen a una lógica y a una justicia brutal, pero inteligible. Las condiciones de necesidad en que se encuentra lo justifica todo. Además, nótese que él no participa del banquete. Todavía hay una diferencia con el perro. Y segundo, porque la mostración de esa violencia así aplicada se convierte en un espectáculo salvaje, acorde con el resto de la vida en comunidad con los animales que este "negro morrudo" mantiene.

El ofrecimiento de lo feo, de lo que no se puede mostrar, como espectáculo estetizado, de clara filiación modernista¹⁰, se funde así con un discurso ideológico que incluye la exaltación de la violencia, y su presentación explícita como un medio lícito y noble para mantener la hegemonía. "Si yo hubiera de optar imparcialmente entre aquella época de lucha ferozmente bravía y estos tiempos de cobardía y de subasta en todo, me quedaría con la primera", dice comparando su presente con los tiempos de la dictadura de Juan Manuel de Rosas¹¹. En otro momento habla con exaltación de "la vida inmortal en la

¹⁰ Para un estudio documentadísimo de la aparición de este fenómeno durante el romanticismo, del momento en el que se produce "el descubrimiento del horror, como fuente de deleite y de belleza", y de su reaparición en la literatura del final del siglo XIX, vid., Praz, Mario, "La belleza medusea", en *La muerte, la carne y el diablo*, Caracas, Monteávila, 1969, pp. 43-73.

¹¹ Citado en Irazusta, J., *op. cit.*, p. 197.

gloriosa iniquidad dionisiaca"¹². Se funden ahí esos dos elementos, o se funden mucho antes, en esa exaltación de la fuerza y del sujeto excepcional -él mismo-, esa lectura rápida de Nietzsche, que da coherencia a toda su obra.

"[El perro] miraba un tanto encandilado, repapilándose con dejadez de hartura una bocera de sangraza.

Su amo, escarbando bajo la cabecera, extrajo de allí un bulto liado en anchas hojas que despegó. Era un brazo medio roído, cuya mano se mantenía aún indevorada. Y al gesto nauseabundo que respingó las narices del jefe, la bronca risotada del negro estalló justificándose:

-Qué canejo mi alférez!... A falta'e pan güenas son tortas!" (pp. 175-176).

Este final, además, no deja de ser un chiste macabro, que ilumina todo el relato anterior con la sorpresa final. Transgrede las expectativas creadas, y añade un inesperado giro al que parece ser el desenlace, la amistad de gaucho y perro, elemento lleno de ternura que hace derramar una lágrima furtiva al cabo, ahora convertido en público. Introduce así en estos relatos una estrategia narrativa que convertirá en central en sus relatos fantásticos, y que le hará ser reivindicado por la crítica como uno de los padres del cuento fantástico latinoamericano moderno (pensemos en el volumen *Las fuerzas extrañas*¹³). El horror, marcado en el relato por la reacción del alférez, se verá matizado por un gesto de estupor. La sorpresa final no deja de ser otra estrategia para subrayar su carácter sangriento.

Estetización de la violencia, mostración como espectáculo pintoresco de la barbarie de los agrestes antepasados, pintura con caracteres gruesos -pero grandiosos- de las luchas a muerte que propiciaron la independencia. Porque lo escultórico del lenguaje, lo elevado de su registro, no deja de tamizar parcialmente la violencia que muestra. "Los rasgos brutales -dice a propósito precisamente de este episodio Jorge Luis Borges- que figuran en este libro -el moreno que guarda para su perro el brazo de un soldado español- son quizá verdaderos, pero no logran ser verosímiles"¹⁴.

En su intento de decir lo indecible, de mostrar aquello que no puede ser mirado de frente, lo integra en los cauces de la coartada estética. Y, de paso, lo hace ingresar en el relato del origen. Y no hay aquí la ambigüedad que hacía estallar el relato de Gutiérrez. La violencia -como en el caso de la muerte del sargento en "Estreno"-, que es además aquí violencia contra alguien, contra los enemigos de la patria, es incorporada por el narrador

¹² *Ibidem*, p. 203.

¹³ Víctor Bravo, por cierto, al abordar precisamente la aparición de relato fantástico moderno la vincula al concepto de lo siniestro en Freud. Puede hablar entonces de la "irrupción de algo que se encontraba reprimido, y su presencia supone la presencia del peligro y de intenciones malévolas", Bravo, V., *Los poderes de la ficción*, Monteávila latinoamericana, Caracas, 1987, p. 47. En este relato, la irrupción de lo reprimido, la mostración de aquello que los otros relatos épicos ocultaban, trae consigo su alineamiento, mediante la mirada estetizadora, en los estratos inferiores del bando del bien.

¹⁴ *Op. cit.*, pp. 70-71.

en su voz profética porque está vinculada a la defensa de la patria, porque, en este caso, justa en el fondo, aunque bárbara e inferior, se funda en una exclusión previa que animaliza hasta poner por debajo de la barbarie del patriota -menos bárbaro desde el momento que es patriota- hasta convertirlo en carne para el consumo de los perros. La violencia extrema entra en el relato épico de la patria y se militariza, se introduce en el centro del relato fundacional y enfatiza las exclusiones, más aún, se presenta como su consecuencia, invirtiendo el gesto de *La refalosa*. Aquí, quien habla lucha en la trinchera propia. Aunque más arriba, el discurso se emite desde el lugar de la violencia.

Este texto, además, traza así una de las direcciones de sentido que pueden seguirse en diferentes relatos del volumen. El viejo que en "Despedida" arranca de un tirón los bigotes de su adversario, un traidor, tras vencerle en una criollísima carrera de caballos. "Su rebanada boca -dice entonces el narrador- burbujeaba arroyos de sangre; y como el tajo le descubría los dientes, en el mismo horror del castigo que lo mutilaba, reía sangrientamente su inabordable risa" (p. 101). O la muchacha que, en "A muerte", tras ver morir a su amado, encontró a un realista agonizante en una cueva y: "aferrólo por los hombros al fin, y mordiéndose los labios para no rugirle el alma al rostro, le trozó -¡crac!- el espino en una sola retracción" (p. 142). O también los personajes, ya citados en otro lugar, que protagonizan "Un lazo" o "Talión". Todos ellos pertenecen a la estirpe del soldado herido de este relato. Con semejantes trazos graves y afectadamente distantes, con semejante perspectiva que permite mostrar como espectáculo bello en el horror, el narrador dibuja sus acciones.

La cita anterior de Borges, entonces, puede ser entendida en este sentido. La violencia de los patriotas se integra en el texto, en la esencia de la nacionalidad que construye fingiendo leer, no borrándose, sino emergiendo transformada en objeto estético. Discursos futuros de militares, esa última aristocracia que construye Lugones y a la que proporciona discursos de legitimación, reproduzcan esa polaridad y ejercerán ese monopolio de la violencia¹⁵. Con la morosidad y la grandilocuencia de los artistas,

¹⁵ Un texto que permite de manera ejemplar tender un puente entre el militarismo de Lugones y estos discursos represivos del futuro es la biografía escrita por su hijo, policía, repetidamente citada a lo largo de este trabajo. La contigüidad de los discursos entre padre e hijo es evidente, y ya resulta de por sí sugerente el hecho de que el hijo de alguna forma pase a la acción. El heredero de estos discursos no puede ser sino un policía. Pero citaré tres pasajes concretos que resultan altamente sugerentes:

1. De esta manera concluye la interesante comparación de la patria con un jardín, y después de ponderar la tolerancia de Roca para con las disidencias de su padre: "No excluye lo dicho, ciertamente, que en ocasiones no sea menester extirpar de los jardines las hierbas inútiles, cuyas flores, además de malolientes, perjudican el vergel dejándolo irse en vicio", p. 104.

2. También puede encontrarse ficcionalizada el relato de la complementariedad de ambos discursos, el del vate del militarismo y su hijo el represor, con Lugones consultando las fichas policiales: "No sé cómo oyó cierta vez una zamba cargada de bemoles, llena de finituras. Mientras la ejecutaban murmuró:

-Apuesto cualquier cosa a que es un gringo este *trompeta* que se mete a modificar lo nuestro...

escribirán entonces la violencia en los cuerpos de los otros excluidos en calidad de enemigos de la patria, animalizados, borrados, desaparecidos. Sus discursos subterráneos serán entonces verdaderos más allá de toda verosimilitud, esto es, escribirán, ellos sí, aquello que no puede ser escrito, que escapa a toda posibilidad de representación, aquello que algunos de estos textos pretenden mostrar como espectáculo, pero que no pueden dejar de soslayar por completo¹⁶.

Súpose minutos después que el *adaptador* de la misma llamábase... Bueno, lo que sea: un apellido de doble consonante. No paró en esto la cosa:

-Vas a hacerme el favor -díjome- de averiguarme dónde ha nacido este individuo.

Ocurrió lo dicho cuando yo era policía. Esa noche, al regresar a casa, avisele a mi padre que el susodicho era un italiano meridional. Grande satisfacción la de Lugones por esta puerilidad; puerilidad que ponía toda la razón de su parte", p. 240.

3. Y por supuesto, esta cita de su padre, que el biógrafo reserva para las páginas finales de su texto, casi a modo de conclusión, ponderando precisamente su "clarividencia": "Este ejército democrático que interviene y que intervendrá cada vez más en la democracia puramente civil del liberalismo, porque es un hecho tan inevitable como evidente, determina así el predominio de la fuerza sobre el consentimiento, de la necesidad sobre la legalidad y de la eficacia sobre la lógica en la organización del Estado, hasta plantear por sí solo el dilema efectivo que significan las mencionadas oposiciones", p. 351.

¹⁶ En 1998 el capitán de fragata Alfredo Astiz, implicado en las acciones represivas de la última dictadura en la Argentina declaraba a la prensa: "Yo digo que a mí la Armada me enseñó a destruir. Sé poner minas y bombas, sé infiltrarme, sé desarmar una organización sé matar. [...] Soy el hombre mejor preparado técnicamente en este país para matar a un político o a un periodista", *Clarín*, Buenos Aires, 16 de enero de 1998, p. 3. Para justificar su actuación, curiosamente, apela a su carácter de saber especializado, de técnica, al trabajo que supone su adquisición, y a la perfección obtenida. ¿Es que acaso son contiguos este discurso y el de Leopoldo Lugones, haz y envés? O, dicho de otra manera, ¿guarda Astiz con respecto al "negro morrudo" que descuatiza a sus enemigos para que coma su perro, la misma relación que Lugones respecto al cabo de este mismo relato o al payador de "Serenata", ambos poetas naturales?

5. "Al rastro": las imágenes de la Patria

En este poderoso relato van a aparecer condensados algunos de los elementos que se ha visto en los textos anteriores. Así, veremos delinearse con nitidez los rasgos del patriota, y una definición de la patria en su propia voz y rubricada por los gestos de su cuerpo. El narrador acompañará desde su posición habitual este diseño de comunidad interclasista y totalizadora, y desaparecerán del encuadre, como nunca antes, los vínculos que, esencializados y poetizados, no dejaban de aparecer, sobre todo, tanto en "Estreno" como en "Serenata". Nos encontramos, así, ante uno de los ejemplos más acabados de construcción mítica de la patria de todo el volumen, y a él conducen -y de él parten- muchas de las líneas del análisis que venimos desarrollando en los apartados anteriores.

El final de la fiesta

El argumento es el siguiente: un gaucho que vuelve de una fiesta de carnaval encuentra el rastro de diez españoles. Como no tiene tiempo de buscar refuerzos, decide ir él solo a combatirlos. Pero los diez españoles, que habían partido infructuosamente en busca de provisiones, no tardan en unirse a su regimiento. De pronto, se declara un incendio, y son atacados por un número indeterminado de montoneros. Se defienden y tratan de poner a salvo el carro de las municiones, pero, finalmente, deben huir, y la explosión multiplica las llamas. Son atacados entonces por un gaucho a caballo. Con muchas dificultades logran reducirlo. El capitán impide que le maten, y, pasado el fuego, le interroga mientras agoniza. Descubre así que la fuerza atacante constaba de un solo hombre, que, de paso, señalando el horizonte, le explica lo que es la patria. La fiesta tradicional de carnaval, la noche propicia y el fuego, el rastreador, el gaucho lleno de coraje que no duda en enfrentar él solo a un regimiento enemigo, aparecen reunidos al final programáticamente en la definición de patria que propone el gaucho, ahora sí, con su voz y con su cuerpo.

Sobre la función de la fiesta

La primera estampa del relato nos ofrece un gaucho cabalgando hacia el crepúsculo. "Sus hombros nivelábanse paulatinamente con la loma, casi tapados por las alas del sombrero". El texto se inicia escribiendo, una vez más, la fusión armónica del gaucho con el paisaje. Pero ahora, en el pórtico del relato, el narrador va a hacer algo inédito hasta este momento. Si bien, como hemos visto, se ha preocupado en los

diferentes relatos de llamar la atención sobre su presencia y sobre su labor, sólo ahora va a sugerirse como personaje, sólo en este párrafo vamos a verlo a él mismo insertado en el paisaje mirando a sus personajes, condicionando con la situación física y concreta de sus ojos la perspectiva de una descripción:

"Así lo veía de espaldas; mas por el frente descubríase a un gaucho que regresaba, sin duda, de algún cercano carnaval. El almidón sahumado con albahaca, que las mozas le arrojaron, blanqueaba en su sombrero; y en su golilla roja, trizas de los huevos cargados con agua de olor" (p. 211)

Así lo veía de espaldas. Por un momento el narrador parece hablar desde dentro de la acción. Pero sólo una frase después lo desmiente al realizar un imposible giro, un movimiento casi cinematográfico, un *travelling* que nos presenta de pronto al mismo gaucho visto desde cerca y de frente. Y entonces, después de haber escrito la mirada que hace posible la descripción, lee en su traje los rastros descuidados de la fiesta. Y, a partir de ellos, a partir de esas huellas presentes, de un modo similar a como nos fue presentado el payador protagonista de "Serenata", puede narrarse el pasado ausente.

Este pasado, inmediato en esta ocasión, consiste en las fiestas del carnaval, que siguen con exactitud los rasgos que el propio Lugones les había atribuído en *El payador*:

"Hasta en los carnavales donde solía embriagarse, el jolgorio orgiástico no asumía caracteres repugnantes. Los juegos epónimos consistían en refregar suavemente el rostro de las muchachas con un puñadito de almidón perfumado de albahaca o de clavo, en quebrarles sobre la cabeza con moderada depresión, el huevo cargado de agua olorosa; y los tálamos eventuales, eran, lejos de la casa, en secreto, los raigones del ombú apartado o las matas ribereñas del hinojal."¹

Pasado de fiesta, pasado consagrado al ejercicio del ocio, pero al mismo tiempo, ejercicio y renovación constante en él de la tradición. El refinado bucolismo y cortesanía con que se la describe no deja de mostrar su condición ficticia, de construcción del mismo narrador que finge leerla en el cuerpo del protagonista. No deja tampoco de escribir y hacer evidente el doble movimiento que marca la relación compleja de la instancia letrada con la cultura popular. De un lado, estilización que la hace apta para constituir su objeto pintoresco y estético, y a la vez, hace posible convertirla en substrato de la nacionalidad futura, y en su signo más evidente y funcional. De otro, simultáneamente y como reverso, inscripción en ella de los valores de quien la mira y la construye, diseñándola a su imagen y semejanza, al menos en parte. Justo la parte necesaria para que su identidad pueda ser leída como la prueba evidente de una continuidad, y pueda desprenderse de ella las consiguientes legitimidades, o, lo que es lo mismo, justo la parte necesaria para que

¹ Lugones, L., *op. cit.*, p. 75.

ser un argentino de verdad implique determinados valores que el narrador asume como propios y propugna.

Así, en este caso, la galanura de la fiesta no impide la presencia del componente erótico que tanto perfume y esencia de albahaca tenía como misión velar. Nótese, de hecho, en la cita anterior de *El payador* que lo civilizado del gaucho en el carnaval, según Lugones, sí incluye lo erótico. El rasgo que evita que "el jolgorio orgiástico" se convierta en "repugnante", es precisamente la discreción y el secreto, que completan así la función del agua de olor. No se ve. El gaucho de "Al rastro" cumple también con esta condición civilizadora tan significativa sobre la escala de valores desde la que habla Lugones. "Blanditos sentía aún en la cintura -continúa el narrador pasando ahora a compartir perspectiva con el personaje- los brazos de la muchacha, con la cual, enarcada en su overo, saltó por gala y mejor que los otros la tranquera del guarda-patio" (p. 212). Pero esta aventura no deja, además, de mostrar y ejercitar el coraje y la destreza del gaucho, valores estos más que recomendables para su condición de patriota en lucha por la independencia.

Este pasaje, así, en que el personaje ejercita sus habilidades de una manera más galante que en el también tradicional juego del *pato*, y al mismo tiempo más entrañada en su privacidad, ya implica una vinculación con el uso de los cuerpos en el campo de batalla. Antes de que nada haga pensar que nos vamos a encontrar ante una suprema exhibición de heroísmo, este gaucho perfumado por el carnaval ya aparece como apto para realizarla. Tiene coraje y es un buen jinete. Su participación en la fiesta no lo inutiliza para el combate, sino que, bien al contrario, le sirve en cierta medida de adiestramiento, a la vez que refuerza simbólicamente su pertenencia a la comunidad por la que va a luchar.

Pero un rastro más de la pasada fiesta lleva consigo el jinete: la música. Mientras cabalga y reflexiona, tararea en voz baja algunas de las vidalitas que han presidido la celebración, "escurríanse -como dice el texto- entre sus bigotes, traducidas por un silbo que poco a poco se transformaba en cantinela" (p. 212). Cuando, comprende que volver para buscar refuerzos significa perder al grupo de maturrangos, y decide marchar tras ellos él sólo, el narrador cita el texto de una de las canciones que antes ha nombrado. Su música acompaña el momento heroico de la decisión. Y, aunque no parece que hablen ni de la patria ni de la guerra, cobran un sentido militante cuando el gaucho las invoca. Son tradicionales, y en tanto que tales definen la pertenencia a una comunidad. No hablan de la patria, sino que la simbolizan. Aunque su tema sea el amor: "Qué lindo es ver una moza / -la luna y el sol- / cuando la están pretendiendo / -alégrate corazón- / Se agacha y quiebra palitos / -la luna y el sol- / Señal que ya está queriendo / -alégrate corazón-" (p. 215).

El amor, como la fiesta de carnaval, como antes el erotismo, se vincula a la patria. Este concepto se imbrica y atraviesa lo privado, lo marca sutilmente, incluyéndolo. "Los estribillos indefinían quejumbres sugiriendo quimeras de libertad infinita en el desamparo de esclavitudes sin término", añade el narrador a continuación con calculada ambigüedad. La música popular se alinea del lado de los patriotas, y se vuelve contra unos españoles que nada saben de las recientes fiestas, que nada han oído, que nada podrían comprender, a los que nada diría la música del país.

Leopoldo Lugones, así, ejemplifica con su texto el mismo movimiento que él realiza con su reconstrucción épica: la recreación y reconducción de la cultura popular para convertirla en indisociable de ciertos valores y de cierto modelo de nación y de estado. No otra cosa había sido la gauchesca en su origen. No otra cosa, de una u otra manera, en uno u otro sentido, están realizando todos los textos que esta Tesis Doctoral atraviesa. Las fiestas populares, aquí, aún sin marcas políticas explícitas -al contrario de lo que ocurría en las fiestas mayas narradas por Hidalgo en sus romances de visita de un gaucho a la ciudad, el más remoto antecedente gauchesco de este motivo- se escriben en el origen, y se vinculan a la identidad del patriota, y a su causa. No otra cosa realizarán diferentes movimientos conservadores-populistas durante el siglo XX a ambos lados del Atlántico.

Los saberes del narrador

El poder identitario de la celebración popular, tiene también otras consecuencias evidentes en el texto. Al igual que sucedía con el payador de "Serenata", el narrador describe al protagonista de este relato, y narra su inmediato pasado a partir de distintas marcas, de distintos rastros que pueden leerse en su traje. Finge, entonces, como hemos visto, una completa ignorancia que luego desmentirá con sus reiterados cambios de perspectiva y sus focalizaciones en diferentes personajes. Finge que no sabe, pero que es capaz de deducir a partir de los indicios: "Descubríase a un gaucho que regresaba, sin duda, de un cercano carnaval".

Dos cosas consigue el narrador con este artificio. De un lado marcar su participación en el mismo código cultural del personaje. Los elementos que distingue entre las ropas son inequívocamente pertenecientes a la tradición del carnaval en los campos. Y él lo sabe muy bien. La participación en la fiesta, o, en su defecto, el conocimiento de su ritual, marca una línea de continuidad y una filiación entre el héroe gaucho y el narrador de sus hazañas.

Pero ésta no se limita a eso, tampoco. Esa misma actitud de reflexión y conjetra lo aproxima a su personaje en otro sentido. Él es el primero que rastrea en un relato titulado "Al rastro", momentos antes de que el otro lo haga. Como ya vimos en otro lugar, el narrador participa de la sabiduría popular, de sus modos de conocimiento, aunque sea para trascenderlos. Porque esa transcendencia implica que el sujeto letrado incluye el saber popular pero impide la inversión del sentido de esa inclusión. El narrador es un rastreador transcendente. En su interior, como la custodia lleva la hostia, que diri el otro, lleva un rastreador esencial.

Los ejemplos en este sentido pueden multiplicarse. Así, y si en el caso de "Vivac" su voz sustitúa la voz del otro en el acto mismo de contar un relato oral, en este relato el estilo indirecto libre le permite seguir en su voz y en su registro los razonamientos del rastreador ante los diferentes indicios que el camino le ofrece:

"Más lejos, tiritaban algunos pelos en una rama; indicio de que los caminantes no llevaban guardamontes. El animal que los dejó era cebruno; y el más delantero, macho; porque en su huella, la ranilla dibujaba una media luna en vez de una horqueta". (p. 213)

Pero no es esta la única ciencia gaucha que posee. Cuando narra la vigilancia que el gaucho, junto a los compañeros que encontró por el camino, hace de los maturrargos, explica a sus lectores con precisión la razón de cada una de las acciones de los emboscados:

"Uno de los insurrectos se enderezó hacia su caballo que empezaba a olfatear, le envolvió la cabeza en el poncho para prevenir incautos relinchos [...]. Tendiéronse otra vez [...] y acomodaron de nuevo los puñales en la vaina, el filo para abajo, de modo que salieran cortando cuando saliesen" (p. 217)

"Buen conocedor de la vida campesina y estudioso de ciencias naturales y química, a Lugones le gustaba alardear de sus conocimientos, tratando sus paisajes con la precisión del científico", afirma Juan Carlos Ghiano en su análisis del volumen. "En el fondo, en lo entrañable, era un gaucho", hemos visto ya afirmar a Carmelo M. Bonet. Naturalista, científico, antropólogo, gaucho, payador, rastreador, entre estas diversas autoridades, y los saberes que detentan se mueve el narrador de estas páginas. Sobre todos ellos funda su saber y su excelencia.

La beligerancia del paisaje

El paisaje trasciende con claridad el papel de telón de fondo que algunos críticos le atribuían. Al igual que sucede en los otros relatos, pero aquí como elemento central, enfatizado por la narración, la naturaleza se funde con los personajes, los integra, les

presta en ocasiones sus atributos, y en otras se anima, interviene en la acción, o, incluso, se pone al servicio de la instancia narradora.

Como elemento funcional es sin duda central en la estructura del relato. Los consabidos intermedios descriptivos que puntúan la acción diseñan en "Al rastro" una evidente estructura pendular, un movimiento de vaivén. En la primera parte del relato, mientras el personaje reflexiona y procesa los rastros, el narrador se ocupa de describir con minuciosidad y el habitual registro elevado todos los colores de la tormenta. La violencia de la naturaleza precede a la violencia de los hombres, la anuncia y la contrapuntea. La segunda parte, será precedida por la descripción de la calma. El incendio será provocado por los hombres, y estará a su servicio. Una noche despejada en la que puede verse la luna será su ámbito. Tormenta frente a calma, lluvia frente a incendio. Así se estructuran y se oponen entre sí las dos partes del relato. De nuevo, la descripción reitera la estructura dual, común al léxico y a la estructura de pensamiento de estos relatos, basados en las polarizaciones y en la oposición de contrarios.

La simbiosis entre paisaje y actores, atraviesa, sin embargo, de modo transversal, esta estructura pendular. Hemos visto ya fundirse, al inicio del relato, hombros y loma ("Sus hombros nivelábanse paulatinamente con la loma"). Este motivo, se repetirá en diferentes ocasiones. Así, por ejemplo, el canto del gaucho citado en el texto coincide, no sólo con su resolución de seguir a los españoles, sino también con el final de la tormenta. "El cielo, delicado cual una cutis, transparentaba un rosa diáfano, mientras de realce el lucero lo sensibilizaba con su leve palpitación" (p. 215). El cielo ocupa entonces el lugar de la amada de la canción popular. Se agaucha por un lado, es una china. Pero es la china nombrada en una canción. Naturaleza gaucha, entonces, por china, y por ser el tú de una vidalita. Inequívocamente el relato marca en todo momento la continuidad vivencial y cultural entre el gaucho y el paisaje que lo rodea.

Pero aún hay algo más. Si la naturaleza se confunde con los hombres, nada tiene de extraño que se ponga a su servicio. El viento, acude, porque lo llaman ("acudía puntual al reclamo de sus servicios", p. 217); las llamas son su ejército. El narrador se demora en una descripción del incendio puesta en clave militar:

"Los regimientos de la llama invadían con sus meandros las tinieblas, encharcándolas de líquidos carbunclos.

Trasgueaban primero guerrillas de saltarines duendes; detrás rutilaba más alto el revoleo de espadas rosas y flamígeros gallardetes de la dragonada; después, entre chisporroteos que reventaban en el aire crespas mazorcas, venían empenachados por densos plumajes, más altos, más altos, los coraceros de ocre; y en el último término, los árboles que erguían el último tizón de su horqueta en la oscuridad, eran más altos aún, los granaderos colocados con sus cotas de escama reverberante.

Crepitaba en los gajos verdes profusa mosquetería..." (pp. 219-222)

Los mismos árboles que se consumen pasto de las llamas se convierten en soldados contra el invasor. Se inmolan. "Las vidas de esos hombres exhalábanse ante ella [la patria] como un fúnebre incienso", pensará el capitán español al ser testigo del sacrificio del protagonista (p. 227). Así lo han hecho antes las tropas de los árboles, respondiendo "con silbos y batacazos al tiroteo de la encandilada tropa" (p. 218), humanizados por el discurso del narrador. Árboles y hombres, elementos de la misma estampa, compartiendo destino.

Y no sólo porque los elementos de la naturaleza se comporten como guerreros, sino también a la inversa. El incendio provoca la explosión de la carreta. Y, como una consecuencia del estallido, como una parte del incendio, el gaucho ataca. Un párrafo entero tardará el narrador en nombrarlo como "el jinete":

"Y enterrados aún por el fardo de humo que les dió encima, una cosa formidable pasó entre ellos sembrando la muerte. Aquello atravesó la humareda, se perdió en la distancia aullando. Sintióse que arrancaba nuevamente de la sombra, lanzándose en otra arremetida..." (p. 223)

El gaucho ataca con el ímpetu ciego de un elemento de la naturaleza. "Aquel gaucho representaba en persona al incendio vituperándoles su derrota". La identificación es total.

La última autoridad

Dos veces sin embargo rompe, al menos aparentemente, este alineamiento. La primera, nos presenta a los montes contemplando desde sus alturas, pero, insólitamente, los observados no son los patriotas sino sus enemigos.

"Aquellos sodados maniobraban tácticamente bajo el dosel de fuego con tan heroica temeridad, que los cerros lejanos decían *¡bien!* bajo sus embozos de nieve" (p. 219).

En la segunda ocasión, las llamas abandonan su condición de compañeros de batalla, se colocan al margen y se limitan a iluminar la escena. "Al canto ardía un matorral, de modo que la lucha se destacó sobre ese foco" (p. 223). Distintos alineamientos parecen dibujarse así, que se superponen y complementan a ese alineamiento esencial del paisaje con los hombres que en él nacen, y que por él combaten.

De un lado, es capaz de aplaudir las acciones de coraje del enemigo. Reaparece así una vez más la íntima hermandad que une a todos los combatientes corajudos, independientemente de la trinchera en que los coloque la historia y el destino. Y nótese, además, que los montes, y con ellos el narrador, a lo que aplauden es a unos soldados que no abandonan la disciplina y que pueden maniobrar tácticamente en una situación

extrema. La disciplina es un valor, lo ostente quien lo ostente. El ejército es "la última aristocracia", más allá incluso de la bandera a la que sirva. Lo mismo parece pensar el capitán español, cuando impide que sus hombres ultimen al héroe patriota para poder hablar con él, o cuando se queda mirando pensativo su cadáver; lo mismo, evidentemente, piensa el protagonista de "Sorpresa", que cumple su palabra aunque ello suponga dar la libertad a un enemigo². Esa hermandad viril y castrense que estos escritores militarizados defienden, si era capaz de saltar las barreras de clase y raciales, puede incluso saltar las trincheras. La guerra es cosa de caballeros. Éstos son los guerreros superiores. Entre ellos pueden entenderse.

De otro lado, la naturaleza puede abandonar el servicio de los gauchos que la convocaron con sus silbidos, para ponerse a las órdenes del narrador, y ser un foco que dote de determinada atmósfera a la escena. Si los montes de "Serenata" -o los que acabamos de observar- sonreían con el narrador, por motivos que comparten con él, estas llamas en este matorral se ponen a su servicio. Así lo sugiere la expresiva metáfora: las llamas son un foco. Forman, ahora sí, parte del *atrezzo* del escenario. El director de escena puede disponer sobre ellas, y colocarlas a su antojo. Serán, sin duda, la decoración más propicia para presentar la rendición del héroe.

Así, la metáfora de las llamas como tropas gauchas, no resulta estar, finalmente, sostenida por el narrador. Sus quiebras resultan extremadamente significativas, porque permiten leer otro sistema de alianzas que se superpone al que la metáfora ofrece, y que, si bien no lo niega, sí completa su significado y lo desplaza. Si la hermandad de los militares antecede a la de los patriotas, y le cede su fundamento y su estructura, el sujeto demiúrgico de la narración, se coloca antes, mucho más allá de todas ellas.

Una manifestación de la patria

El final, consagra de manera explícita el paisaje como el más acabado símbolo de la patria. Ésta, se vuelve tangible y se incardina en la tierra, se convierte en la vinculación telúrica de los hombres con su entorno.

Antes de esa afirmación final, mientras se desangra, el herido explica a los españoles la magnitud de su hazaña. Ahora, así, el gaucho añade algunos datos nuevos a los lectores. Nos enteramos por ejemplo de que se quedó solo porque hizo marchar a sus compañeros, diciéndoles que se quedaba "a ver la chamusquina pa contarles" (p. 226). En realidad lo hace porque le entran "gananas de pelear". Llama la atención el hecho de que

² Éste, por cierto, impresionado por el gesto, se une a sus tropas (p. 45). Y es que, si la hermandad militar está por encima de las trincheras, es evidente que allí está su sitio privilegiado en estas ficciones.

esta vez el relato sí aparezca en la voz del gaucho. Es ésta una de las escasas ocasiones en todo el volumen en que escuchamos su voz de manera sostenida.

Son varios los resultados expresivos que obtiene con este recurso casi insólito en toda la obra. Uno de ellos, por ejemplo, es hacer contrastar la magnitud de la hazaña con la sencillez del relato. "Yo creiba que eran diez justos... Y cuando vide qu'eran unos más, ya no me quise volver", explica (p. 226). El narrador, apostilla enternecido -porque eso sí, le deja hablar pero a costa de interrumpirlo constantemente para glosar sus palabras o para describir los terribles esfuerzos que le costaba proferirlas -: "Unos más, sumaban ciento y tantos; pero la aritmética del hombre concluía en sus pulgares". De nuevo, se escribe la diferencia de saberes, para escribir el gesto que reúne sin mezclar en la hermandad interclasista. Ahora, el resultado de la ingenuidad del gaucho, es provocar el estupor en sus lectores, hacerle adquirir contornos épicos en su despreocupada convivencia con su propia grandeza. Es ignorante, pero corajudo y generoso. Es un excelente patriota.

Pero la diferencia no es sólo de saberes. "Me saqué la camisa y me la guardé", narra después. Rápidamente, es él mismo quien explica el sentido de su acción: "Asira somos los pobres, coronel. El cuero sana; pero el lienzo..." La desproporción entre la humildad del sujeto y el heroísmo y desprendimiento de su acción acentúa su gloria. Al mismo tiempo se escribe la patria como comunidad de todos los argentinos, más allá de su condición social, aunque es evidente a estas alturas que los incluye precisamente *en* su condición social, vuelta esencial por la participación en esa comunidad transcendente.

Si en "Vivac" era necesario que el narrador ocupara el lugar del otro para escribir su filiación y su labor de orfebre de lo tradicional, ahora es necesario que el otro dé testimonio sin intermediarios de su grado de compromiso con la patria, que comparte con el narrador, y que incluye los lugares respectivos.

El relato épico no sólo ofrece una versión de la tradición y de aquello que es connatural al concepto de patria, aquello que es previo y que crea su necesidad, sino que presenta al pueblo, como ejemplo para los sucesores, labrando un origen, defendiendo la patria hasta la entrega generosa y como sin darle importancia, de la vida. Si el texto escribe como necesarios ciertos valores en la tradición, escribe también como necesaria la enajenación del cuerpo en su defensa, la entrega incondicional, borrando el vínculo contractual, el uso económico de ese cuerpo que, "Serenata", aunque lo mitificaba también, no dejaba de escribir. En los mejores momentos del relato, cuando la mitificación es más acabada y perfecta, los marginales luchan con absoluta entrega y abnegación en defensa del paisaje de la patria y de las vidalitas del carnaval. Nada más aparece en el encuadre, aunque el perfume de albahaca y la inesperada apelación a las

bambalinas del teatro, el constante retumbar de las palabras, escriba la presencia de otra instancia.

Pero su ejemplo no es la única lección que este combatiente va a ofrecer a los lectores. Como Jacinto Chano o Paulino Lucero, los gauchos letrados de los albores del género, ofrece en su voz una definición de la patria. O más exactamente, ofrece con su cuerpo herido una definición de la patria. Él solo hace un gesto que el narrador glosa con la misma morosidad que poco antes había descrito sus heridas, esa otra escritura de la patria, esa huella del compromiso para con ella que el personaje no vacila en asumir. "¿Qué sabe usted de patria?", le pregunta el coronel español ante el "¡Viva la patria!" que acaba de proferir, en un estertor, el moribundo. La respuesta, ya sin palabras, no se hace esperar:

"El herido lo miró en silencio. Tendió el brazo hacia el horizonte, y bajo su dedo quedaron las montañas -los campos- los ríos -el país que la montonera atrincheraba con sus pechos- el mar tal vez - un trozo de noche... El dedo se levantó en seguida, apuntó a las alturas, permaneció así, recto, bajo una estrella..." (pp. 226-227).

De nuevo, el narrador ocupa el lugar de la voz del gaucho, ahora moribundo. Y lo hace para decir la patria en su propia voz, para decirla con el otro. La descripción de la patria incluye entonces la mención de las trincheras de los cuerpos que multiplican la lección del protagonista. La patria es eso, concreta y evidente. Tangible. Por ese tótem, por ese espacio vital entrañable, es lícito, y hasta necesario, morir. Todo lo que no sea esa relación directa del sujeto con el paisaje ha sido borrado.

Que el enemigo lo es ante todo de ese paisaje aparece como incuestionable. Ese paisaje lo excluye como lo excluyen las vidalitas. Por ello, y sólo por ello, llamada telúrica y comunitaria, es preciso morir. Esa es la enseñanza del gaucho, más allá incluso de sus últimas palabras. Esa es la enseñanza del narrador mostrando ese último gesto, y expresando en su registro su significado. Pacto y alianza que supera el del género gauchesco porque implica una filiación, la pertenencia a una misma comunidad, más allá del tiempo y de las diferencias de saberes y de clases, en que cada uno de los dos tiene armónicamente su lugar, previo incluso al sacrificio, anterior a él, indiscutible, y que ni siquiera se pone en juego, implícito como está, anterior y original como es. Si forma parte de la patria, si, como vimos en "Estreno" o en "Serenata" los patriotas lo saben, y si el paisaje entrañado es su mejor símbolo, no hace falta nombrarlo.

Otras imágenes de la patria

La patria siempre se manifiesta en elementos muy concretos, algunos en el límite mismo de la desrealización, de su ingreso en el ámbito de los dioses; otros, cotidianos y humildes, símbolos privilegiados, del mismo modo que los patriotas más humildes de la jerarquía. A veces, se trata de personajes transformados en emblemas del destino colectivo por la fatalidad y por el encuadre. A veces, basta un objeto, una cinta de color celeste y blanco. Pero siempre tangibles, siempre al alcance de la mano que los esgrime, o de la mirada que los abarca y los unge, de los labios que los besan o los cantan, con toda su majestad íntegra y contenida en los límites pequeños del objeto, como sucede en las imágenes religiosas.

La patria es el cadáver del niño de "Alerta", y especialmente la sangre con que se santiguan los montoneros "por la señal de la patria" (p. 41). La patria es el himno nacional que los combatientes cantan apretados hasta el momento mismo de su muerte en "Sorpresa". "Espontáneamente las bocas se abrieron, y fué como una avenida de música arrollando el aire. Ahora ya nadie huía. Cantando se animaban; y cubiertos de humo, flotaba el himno sobre ellos a la manera de un solemne pabellón. Alternado con las descargas, irrumpía incesante. De imprecación se volvía salmo y de salmo despedida. [...] Como águilas salían de las barbas los versos" (pp. 55-56). La patria es la madre ensangrentada de "Baile" que se interna entre las llamas con el cadáver de su hijo entre los brazos, tan parecida y al mismo tiempo tan distinta a aquella otra de *El acorazado Potemkin*, de S. M. Eisenstein. "Huía hacia las rebeliones de la selva familiar, con su hijo muerto y su desnudez trágica, poseída por el hombre extranjero, entre las montañas que temblaban con su dolor. Llevaba consigo la muerte como un emblema y la catástrofe le clisaba el corazón con un juramento de odio. Semejaba una bandera en el tiritamiento de sus harapos" (p. 69).

La patria es una hermosa -y terrateniente- mujer vestida de celeste y blanco, "de color bandera" (p. 83), en el momento de ser desposada. Así, el jefe de los montoneros, "volviéndose para la señora, le expresó la fidelidad de esos valientes que a su amparo luchaban, comprometióle los laureles, prometióle la victoria en arras sublimes. Ella la simbolizaría en los combates, con su nombre en los labios morirían, y para demostrárselo mejor, a ella en persona la jurarían por bandera" (p. 84). La patria es la vieja Gertrudis de "Castigo", pero también el rayo ("el rayo de Dios y de la Patria", p. 119) y la rama que aplastan a los traidores. La patria es la virgen de la Merced, "es decir, virgen patriota" (p. 148), que palidece al ver el castigo impuesto por los españoles a una patriota ejemplar solo por proclamar la verdad en "Milagro". La patria será, como veremos, el sol de Mayo

brillando sobre el caudillo en "Güemes" (p. 289). Los niños, las madres, las esposas; el himno nacional, el sol y los rayos; la patrona y el caudillo; todas esas cosas son la Patria. Todas a la vez, y todas toda la patria en toda su majestad cada vez.

El gesto final

No olvidemos sin embargo que el final de "Al rastro" es un silencio nombrado como tal y ocupado por la voz autoritaria del narrador. Es un silencio definitivo que precede a la escritura y que convierte al narrador en testimonio y portavoz. Él habla por el gaucho cuando éste ya no está, y entonces es cuando dota de sentido a sus gestas. La misma escena épica en que la patria se revela escribe que se funda sobre una ausencia. Tantas y tan hermosas palabras solo pueden proferirse en el silencio. Sólo allí pueden ser escuchadas.

Y no olvidemos la diferencia de saberes, la asimetría básica que nos presenta al narrador repleto de ciencia gaucha mientras limita la aritmética del personaje a sus pulgares, y en la que subyace ya un reparto obvio de tareas. Es un narrador cuya distancia de creador, cuya infinita superioridad sobre lo narrado -antepasados que son esbozos imperfectos, eslabones de una cadena; paisaje nacional que sólo es nacional y hermoso por la presencia de quien lo convierte en objeto estético-, no deja de hacerse presente. No puede ser casual entonces que el gesto que señala la patria termine apuntando hacia las "alturas". Porque significativamente, el cielo no se nombra en el cuadro, y la estrella no es el objetivo del dedo, sino que sólo está sobre él: el gesto es un puro señalar hacia arriba. El gaucho imaginario que define a la patria con sus actos, con su voz, y, sobre todo, con su silencio y con su muerte, solo puede mirar a la patria desde abajo.

6. "Güemes". El lugar del prócer.

Un nombre

Tal y como anuncia en las "Dos palabras" que sirven de prólogo al texto, el último relato presenta a los españoles evacuando la ciudad de Salta, y sellando con ello su derrota. El 5 de mayo de 1818 es la fecha borrada al convertir el esquema del volumen en obra de ficción. Solo quedará aquello que sí importa al mito, el sol de mayo haciendo resplandecer la figura del caudillo norteno de la Independencia.

"El hombre de la guerra gaucha, su numen simbólico por decirlo así, es Güemes -explica en ese mismo prólogo-, a quien está destinado el capítulo final en una sintética glorificación. Él fué realmente el salvador de la Independencia en el norte [...]. Así su nombre glorioso puede dar a todo aquel heroísmo anónimo la significación apelativa de que carece en particular" (p. 12). El nombre del caudillo nombra a todos los hombres que carecen de él y que combatieron a sus ordenes. Más exactamente: les da su significación apelativa, esto es, no sólo los nombra, sino que les da sentido.

José Luis Romero, hablando precisamente del caudillismo, y de la inclusión de las masas rurales en la vida de los estados al producirse el estallido independentista observa cómo aquél era la condensación de éstas, como su poder surgía de la delegación de la voz de las gentes. La "concepción romántica" de la sociedad, surgida en estos años, dice, "no contaba con la opinión y la decisión racional de cada uno de los que integraban el conjunto inorgánico, sino con sus sentimientos, profundos pero no traducidos en fórmulas: necesitaban un intérprete que los racionalizara y canalizara convirtiéndolos en actos"¹. Así sucede exactamente para Lugones. Tantas glorias anónimas labran la gloria individual de uno solo, cuyo nombre hacen ingresar en la historia, como la mejor síntesis posible. El caudillo por el que lucharon, por el que no dudaron en entregar sus vidas y sus nombres, aparece en la mirada mítica como el receptáculo de tanta grandeza, como el artífice de cada una de las voluntades individuales. El pueblo siendo el pueblo, indiferenciado y armónico, como el batallón de "Carga"², y Güemes siendo Güemes sirven idénticamente, cada uno fiel a su destino, a la patria, labran desde sus puestos la Independencia.

¹ Romero, José Luís, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1986, p. 208.

² "El desfiladero vomitó su huracán. Como una grande ala avanzó aquello, desviado sobre la hacienda por los tiros que al tanteo estallaron, hendió a inmensas coces, tumbó centinelas y bagajes, aventó el ganado en su barredura que atronaba al unísono con el vendaval. La falta de vocerío aumentaba el espanto, pues eso rodaba con la fatalidad de un bloque. [...] Ni un brazo culminaba sobre esa uniformidad", p. 132.

La comunidad recibe el nombre de su líder, porque renuncia a tenerlo y se lo entrega en un gesto de delegación. La comunidad entera es la que lucha, pero desde las alturas sus movimientos perfectamente acompasados tienen sentido por la voluntad de un solo hombre, el que se nombra. El narrador, sin embargo, invierte la dirección del gesto, y no es la masa la que se enajena en el otro, sino el otro el que en forma trascendente se convierte en la expresión de la comunidad. No es que la patria concluya y parta del caudillo. No es que ésta tome su forma. És él, quien, hombre superior al fin, ha sabido encarnarla, ha logrado adoptar su silueta grandiosa.

La evacuación de Salta

Porque si el argumento de los otros relatos era bien sencillo, exactamente el necesario para inmortalizar los relieves épicos de la guerra por la fundación del estado y dar rienda suelta a la prosa marmórea del vate nacional, ahora ha desaparecido casi por completo. Los españoles abandonan Salta, y uno de ellos observa con sus anteojos a los patriotas que esperan para entrar victoriosos en la ciudad. Entre ellos, reconoce a Güemes, y no puede dejar de quedar impresionado por su figura. El resto del relato es la glosa de esa figura que observa el antejo español: su retrato marcial de campaña, la sintética historia de la guerra que concluye en ese momento trascendental, y la incomprensión de los leguleyos de la ciudad que construyen la nación a espaldas de quienes la han edificado, y menosprecian los méritos de guerra que la han hecho posible. El paisaje, por supuesto, convertido en un estallido de luz, otoñal, pero alegre, ocupa un lugar fundamental a la hora de completar la estampa del héroe. El fragmento, tras la contextualización, vuelve a recrearse en su figura en medio de aquella sagrada tierra. Con aquella imagen sintética de un origen y -como veremos- de un destino, con la imagen de la figura militar que encarna a toda la comunidad nacional recién fundada, se cierra el volumen.

Y en efecto, este relato realiza a la perfección la tarea de concluir *La guerra gaucha*, porque clausura su sentido, porque pone el colofón al monumento épico nacional que acaba de construirse. Reitera en su transcurso los distintos aspectos que han ido dotando de entidad a la ficción propuesta del pasado, de la patria y de sus fundadores, renueva los gestos de escritura que la han dado sentido y han terminado por constituir la autoridad de quien habla y forja. Sin duda que su análisis, constituye la mejor manera de concluir estas páginas.

Los gauchos de Güemes

Y es que, por ejemplo, no se puede hablar de Güemes sin hablar de los hombres a los que representa. Y al hacerlo, no se puede dejar de reiterar los diferentes valores y las diferentes actitudes que han ido caracterizando a los personajes de todo el volumen, sintetizadas ahora y aunadas por el plural generalizador.

De nuevo se enfatiza la abnegación de los combatientes, su absoluta entrega a la causa sin reparar en el duro precio que debe pagarse, en las incontables penalidades que jalonan el camino de la gloria. "Ahitos los sobrevivientes de miseria y de gloria -explica en una expresión que tiene vocación de resumen: -suspendidas de los bozales las medallas por faltar una chapona en que colgarlas sobre los pechos" (p. 279). Esas medallas que no encuentran una casaca ni una levita en que figurar elegantemente son la mejor plasmación gráfica posible del heroico contraste -que el narrador una y otra vez reitera- entre lo humilde y lo sufrido de los sujetos, y la enorme grandeza de sus acciones.

Pero ahora, en esta conclusión, no deja de hacer bien explícito el vínculo jerárquico que les une a su líder, y que no tiene nada que ver con las "hordas serviles" que combatían en el bando realista. La liberación consiste en pasar a depender de patrones o de jefes militares que los comprenden, que son uno de ellos -aunque no sólo eso- y que son capaces de encarnar esencialmente sus aspiraciones y su espíritu: "En las rancherías, -exclama con evidente conmoción el narrador-, en los bosques, desde el mendigo a la anciana, desde el guerrero al niño, desde el animal al objeto, idéntica irrupción de bravura, como si en ella se les transmitiese la inspiración de su caudillo. Y todo por amor suyo". Nada más distinto, en efecto, al servilismo de los enemigos, a pesar de que la enumeración abarque confundidos con los fervorosos habitantes, a los animales, y hasta a las cosas. Aquí las órdenes no son tales, sino soplo de inspiración del otro que ilumina sus actos. El vínculo jerárquico no es tal en realidad, sino que nace de la suprema libertad -y al tiempo, ya se sabe, suprema esclavitud- del amor.

Y claro, con idéntica resolución, con idéntico furor, posesión mística que nombra en clave transcendente la enajenación de los cuerpos, estos patriotas entregan sus vidas a la *sagrada inmolación*. "Sin una queja, enaltecidos por la aceptación de la muerte, purificándose hasta el martirio por la gloria depuesta en el anónimo, entregaban a la sombra sus alientos medidas sus almas por el murmullo de la selva" (p. 280). Largos párrafos dedicará entonces a precisar las durísimas condiciones de combate, cada uno de los cuales comienza con la mención de la carencia que se pondera: "sin armas", "sin ganado", "sin recursos", "sin gloria" (pp. 281-282). Sin nada en absoluto, más que la conciencia de su deber hacia esa tradición que incluye el imperativo categórico de su

propia defensa y los símbolos tangibles de la patria, los pequeños relicarios que la encierran con toda su majestad. Así es, en efecto, en esta ocasión. No puede ser más significativa la relación de los fetiches: "Ya no quedaba otro lujo a aquellos vecinos que las imágenes de los santos tutelares, y tal cual carta de Belgrano en el fondo de las petacas" (p. 281).

Un párrafo completo se dedica en esta ocasión a detallar hasta el horror los cuerpos mutilados de algunos de los sobrevivientes, más aún, complaciéndose en ese horror, ofreciéndolo como espectáculo terrible, y al mismo tiempo, sin embargo, edificante. La violencia de los otros mutila y desfigura los cuerpos, escribe en ellos su grandeza y su heroísmo, pero también excluye de toda comunidad posible a los enemigos que lo hicieron, y permite también la explicitación de la violencia propia como legítima. "No se hace la guerra con unturas ni lástimas -pontifica el narrador-, y la rudeza de sus montoneros sin cesar provocados por horrendas ejecuciones, explicaba aquellos desmanes" (p. 286) Eso es lo que permitirá, como hemos visto, suspender toda valoración en el lector, y ofrecerla como expresión de una justicia primaria.

Esta es la doble faz de estos gauchos, de estos héroes fundadores de la nación. Son "combatientes embijados de ocre, con sus coletos de jaguar, sus mazas, sus saetas, sus cuchillos, forjados de una mandíbula de pez" (p. 281), mestizos por lo tanto, y capaces de la violencia extrema que les valdrá el rechazo de "las togas y las cogullas" que nada pueden entender de la secreta grandeza que esconden. Pero, al mismo tiempo, poetas naturales, toscos pero inspirados, cuyas anónimas endechas (p. 285) serán los únicos versos que canten los heroicos albores de la patria, hasta que Leopoldo Lugones tome su relevo.

Son los orígenes perfectibles y primitivos del presente, en los cuales es posible -y necesario- leer su condición de ancestros incontaminados y puros de lo nacional, pero que, al mismo tiempo, en su evidente imperfección, llevan consigo la necesidad de su desaparición. La lección que hay que extraer, como veremos, será trascendente.

Tampoco puede hablarse de Güemes sin enfatizar la universalidad de la comunión interclasista que es la patria, de una manera muy similar al modo en que la vimos escribirse a partir del héroe -ése sí anónimo- de "Al rastro".

"Aquel viejo que de pronto enloquecía en un desvarío de morir y encambrándose al anemigo desahogaba en fendientes su resto de vigor. Aquel niño en cuyo pecho se denodaban tiernos enconos, embelleciendo con glorias de inocencia el sacrificio donde su gota de sangre era florecilla alegre sobre el seno de la patria. Aquella mujer que novia, o madre, o abuela, recitaba bien adentro en las entrañas la memoria de sus muertos, no fuera a rebajar la pesadumbre los regocijos de la victoria. Aquellas indias con su estupefacción de resucitado en las pupilas, sus jarretes trajinando de sol a sol leguas de páramo, su heroísmo que el combate transformaba en perverserante arrecife y la muerte en paciencia altiva" (p. 280).

La mención de sus orillas inferiores es la mejor manera de hacer evidente la universalidad del concepto de patria, su carácter interclasista. "Todos [...] espejábanse en él, cada cual representando una parte. -Concluye la enumeración anterior- [...] cada heroísmo se le subía por el pecho en llamas sublimes". El mismo plural reúne a un espíritu tan sublime como Güemes y a los sujetos humildes, caracterizados como tales en el momento de incluirlos. Las muestras de heroísmo y entrega de los citados dan cuenta de hasta qué punto es general el entusiasmo patriótico en aquellos días fundadores.

Pero, al mismo tiempo, se presentan como una extraordinaria lección para los patriotas de todas las épocas, que no deben ser menos que éstos, que nada tienen y todo lo dan. Al mismo tiempo, tales ejemplos no anulan las jerarquías, sino que, por el contrario las incluyen en el listado mismo de los patriotas. En realidad, incluso las refuerzan, ya que es aquello que, presupuesto, dota al ejemplo de su fuerza, lo que conmueve a unos lectores y, por supuesto, a un narrador, que miran tanto heroísmo, por encima. Incluso ellos, viejos, niños, mujeres e indios, daban su vida sin dudarlo por la patria, o ocultaban sus dolores humildes y privados para no enturbiar la alegría pública del triunfo de la causa. Se proponen entonces como ejemplo supremo en tanto que humilde, al mismo tiempo que, insensiblemente, convierten tanto ardor en característico y representativo de tales sujetos y de los lugares que ocupan en la escala de los patriotas³. Una actitud distinta, ya lo sabemos, será acusada de traición.

³ Este tipo de imágenes del pueblo -cuanto más humilde mejor- como ejemplo acabado de patriotismo, con idénticas implicaciones ideológicas, no es desde luego exclusivo ni de Lugones, ni, por supuesto, de la Argentina. Para dejar aparecer una vez más en las notas el lugar de enunciación del discurso crítico, el "crit del palleter", punto central del imaginario del País Valenciano en su lucha contra la ocupación napoleónica, es un ejemplo evidente, casi coetáneo, además, de estos abnegados gauchos de Güemes. La imagen del vendedor de cerillas proclamándose él mismo en su voz como "un pobre palleter", y declarándole la guerra él solo a Napoleón, enfatiza ejemplarmente la diferencia entre la humildad del sujeto y la enormidad de su acción, y lleva a la conmoción. Que en efecto tal grito, que por cierto acababa con un contundente "Visca Ferran VII", suponga el inicio del levantamiento popular contra el francés, es decir, que en efecto sea una declaración de guerra en toda regla, acentúa este ejemplo, convierte en sujeto representativo de la comunidad patriótica a uno de los situados en el último escalón de la jerarquía, y esencializa, entre otras cosas, el fervor patriótico -y monárquico- del pueblo valenciano.

En otro orden de cosas, por completo diferente y, sin embargo, con llamativas coincidencias, puede mencionarse, dentro de la compleja función imaginaria que desempeña el fútbol en las sociedades masificadas actuales, las especiales idiosincrasias que se atribuyen a las especialmente fervorosas aficiones del Boca Juniors, allá, y del Betis, acá, con los particulares sujetos -la abuela del Betis- que las representan. La pasión, el fanatismo desatado y levemente grotesco incluso, aparece como propio, como indisolublemente ligado a las clases populares, y como tal es mirado con simpatía, con condescendencia, con indulgencia o con ironía, pero en cualquier caso su construcción como espectáculo peculiar -recuérdense si no las curiosas celebraciones del "Día mundial del Beticismo"- refuerza como pocas otras cosas la existencia y la trabazón de estas comunidades, y la misma funcionalidad en este sentido del imaginario futbolístico.

La efigie del caudillo

Todos los encuadres contribuyen a la exaltación épica de Güemes. A este fin conducen tanto los elementos de la naturaleza sobre los que resalta -su figura aparece entrevista en el alba, por ejemplo-, como todo el redoble de la prosa del narrador, o como la misma perspectiva adoptada, que lo hace aparecer imponente en los anteojos de un español. "Alguien profirió un nombre entre los oficiales. El asombro aplacó los ceños. Paso de mano en mano el antejo. Por fin lo veían. En efecto, era él" (p. 278).

Su figura constituye, sin lugar a dudas, el ejemplo más acabado de caudillo gaucho de todos los que han aparecido en el volumen. Es en realidad la quintaesencia de todos los jefes. Es igual a ellos en muchas cosas, en casi todas, y, sin embargo, es evidente que es también mejor, que está un peldaño más arriba en la jerarquía de los patriotas.

"En el antejo realista, la cabeza del caudillo dibujóse un instante sin su morrión. Todo hacia atrás el cabello de crespas negras. Noble la frente. Los grandes ojos llenos de serena arrogancia. La nariz espaciosa. Pálido como el peligro en el vellón de su barba oscura.

Caminaban su pecho cordones de oro; oro claro ribeteaba su sobrecuello; engalanábanse de oro las charreteras; y como alzara el brazo para cubrirse, la bocamanga deslumbró, también de oro" (p. 284)

Así, por ejemplo, sus cabellos crespos y negros, escriben en su rostro una cierta comunidad racial con sus hombres. Sin embargo, la "palidez" de su tez se aleja notablemente del tono ocre de sus subordinados. Además, si en el anciano caballero de "Serenata", era la nariz lo que denunciaba su origen noble, aquí es la frente la que deja leer en la fisonomía del héroe su condición⁴.

Su traje militar, contrastando con los andrajos, antes mencionados, de sus hombres, es el que corresponde a tanta grandeza. Y es que, por un lado, su traje debe estar acorde a la monumentalidad de la escultura. Porque, por definición, por su misma esencia, los padres de la patria no van cubiertos de andrajos. Sus subordinados sí, pero ellos, que encarnan, como símbolo último y más acabado, la patria, el estado, y los valores por los que luchan, deben ofrecer una imagen imponente y lucida para las páginas de la historia. El oro, entonces, debe deslumbrar al espectador.

Las jerarquías implícitas en esta noción de patria suponen necesariamente una división de funciones. "¿Qué sobreviviría sin él del país, del gauchaje, de la victoria?" (p. 285), se pregunta enfervorizado el narrador. Una infranqueable distancia se interpone,

⁴ En 1917, como nos informa una vez más Canedo, "en sus escritos periodísticos y conferencias públicas hace el elogio de los regímenes autoritarios. Los cuales -afirma Lugones- asignan el poder político a los varones de la raza, caballeros líricos y dirigentes con un profundo individualismo propio de los caballeros andantes", *op. cit.*, p. 113.

así, entre ambos⁵. La patria, el país, preexiste a cada uno de estos gauchos, y continua existiendo tras su muerte, engrandecida incluso por la valiosa ofrenda. Pero eso mismo no está tan claro en el caso del líder. Su vida es necesaria para la victoria. O quizá sea más exacto decir que la victoria no tendría sentido si él no vive para gozarla, ya que era por él por quien luchaban.

"Y en sus severos designios, mientras destinaba a los otros para la muerte, la patria lo obligó a la vida. En las grutas del bosque, en las cuevas de la montaña, sacrificando quién sabe qué fervores en el corazón, con qué nostalgias del acero nublándole los ojos, él sobrellevaba la acción de sus miles de hombres" (p. 285).

En él el sacrificio es entonces de orden inverso. Debe sacrificarse para no combatir, para salvaguardar su vida, del mismo modo que los otros, incapaces sin duda de esta alambicada y conceptuosa generosidad, se sacrifican entregándola a la muerte. En el caso de los líderes, su vida, simbólica y preciosa, su cuerpo, receptáculo de la sabiduría, que da significado inmediato a la lucha al encarnar tantas potencias individuales, debe salvarse a todo trance. Sin duda que ellos preferirían el combate. Su heroísmo, entonces, quizá es mayor, ya que renuncia a sus aficiones por cumplir su destino: dar su nombre a la colectividad, fundarla, actualizarla cada instante, ser la expresión transcendente de sus individualidades, disfrutar de la victoria, regirla tras la batalla, ostentar el poder que la jerarquía de los patriotas lleva implícito y que los brillos del oro escriben en la estatua del prócer.

Morir por la patria, o morir por Güemes aparecen entonces como sinónimos. El concepto se hace carne y se asemeja sospechosamente a la clase dirigente, a los antepasados y precursores originales de la clase dirigente del momento de la escritura. En el momento en que el texto propone cuál es la contracara de tanto sacrificio, la curiosa grandeza épica que proviene de alejar en lo posible el cuerpo propio de la gloria de las

⁵ De hecho, como veremos con algo más de detalle a continuación, esta división de papeles había existido incluso en los momentos de más exaltado socialismo. En 1896, por ejemplo, y recién llegado a la ciudad de Buenos Aires, ya puede decir, como nos informa Alfredo Canedo, en una conferencia "que la multitud no es culta, puesto que para él la cultura es un atributo de los artistas y filósofos. En otras palabras, Lugones hace el planteo de la cultura del privilegio, diciendo que ella puede ser usufructuada por quienes tienen capacidad de análisis y razonamiento", *op. cit.*, p. 41. Sin duda alguna, en estas palabras y en los relatos de *La guerra gaucha* que venimos analizando, están implícitas ya palabras como las siguientes, procedentes de un artículo publicado en *La Nación* en 1924, y que lleva el mismo título que su famosa conferencia, "La hora de la espada": "El orden social [...] no puede [...] subsistir sin privilegios individuales, empezando por la propiedad, célula de la patria; lo cual supone cierta dosis de iniquidad en el sistema, o sea su imperfección inevitable, y con ello la necesidad de conservarlo a la fuerza. Siempre habrá individuos predestinados a trabajar para otros y a padecer por ellos. Es que la vida no triunfa por medio de la razón ni la verdad sino por medio de la fuerza. La vida es incomprensible e inexorable. Nada tiene que ver con el raciocinio humano, que es la tentativa de un ser -el hombre- para acomodarse en ella, como el Océano es indiferente a la posición del pez que mece en su seno", citado por Lugones, L. (h.), *op. cit.*, p. 337.

heridas y de la muerte, en que, no sólo el oro, sino el sobrecuello, las charreteras, la bocamanga, el uniforme impecable por tanto del líder, aparecen como el reverso de los harapos de los que combaten por él, y en que se hace evidente el esfuerzo del narrador por cerrar la sutura entre los dos tipos de sacrificio, parece hacerse evidente la operación retórica e ideológica que funda este discurso, y emerger por un momento el sentido último de tanta exaltación patriótica.

Compárese entonces la descripción del héroe supremo con la de los otros caudillos, a él subordinados, que aparecen en otros relatos del volumen. Por ejemplo, la del anónimo de "Talión", "moreno, arisco el bigote, intonso el cabello a la nazarena" (p. 268), resulta tremendamente significativa. Tal es el aspecto que ofrece al disponerse a consumir su venganza:

"No pestañeaba siquiera el siniestro viudo. Los codos en las rodillas, arqueado el dorso, realizábase duramente su melena, sus párpados meditados, su mentón llovido de bigotes" (p. 272).

Su cabello, por ejemplo, es tan negro como el de su jefe, pero mucho menos peinado. Su rostro no es precisamente pálido. Adverbios como "duramente" son los que mejor le cuadran. Y por otro lado, cuando le hablaron de la posibilidad de un rey inca, había contestado sin vacilar que "para gobernarlos bastaba el comandante Güemes, hijo del país, respetado por ello, padre de los pobres" (p. 270) El reparto de tareas, la diferencia de los destinos, las distintas posiciones que unos y otros ocupan respecto al concepto de "patria" y respecto a su culto, puede leerse nítidamente en sus cuerpos. Sus lugares son inmutables, y están predeterminados desde el nebuloso origen, desde mucho antes de entrar en acción.

La jerarquía de los próceres

Y sin embargo, en la patria piramidal que dibuja este texto, cuando parece que hemos llegado a la cima del poder y de la gloria, siempre se entrevé un poder superior al que el caudillo se somete del mismo modo que sus hombres, jefes algunos de una pequeña cantidad de montoneros, como el protagonista de "Talión", se someten a la voluntad de Güemes. Más allá del poder relativamente inmediato de Güemes, aparece otro, superior incluso, desrealizado por la distancia, que adopta la particular existencia de la divinidad. Hablando del desprecio de los políticos y los leguleyos, y contraponiéndolo a él, se lee:

"Vocearan como quisiesen, al paso que todos le menoscababan. San Martín lo prohijó. Desde comandante de campaña, mereció siempre su crédito, cobijado el aguilucho por el cóndor sagaz. Y no había fallado al linaje heroico" (p. 287).

Es decir, que si nada importan las voces que lo descalifican, no es exactamente porque su autoridad y su legitimidad se basten por sí solas para desmentirlas, sino que para ello necesita de la cobertura de otra instancia, externa a él y superior. El militar imponente que refulge bajo el sol de Mayo, se convierte en un aguilucho cuando compara su estatura con la de San Martín, el cóndor.

Es cierto que esta estratificación puede ser leída en clave política. Si él recoge el sentir de todos los gauchos de su provincia, el Libertador hace lo mismo con el de todos los caudillos regionales, apuntando así a una entidad cuyos límites geográficos, más allá de la exactitud histórica, -recordemos que el soldado limeño de "Juramento" es un hermano pero no deja de ser un extranjero⁶- coincide con la República Argentina de 1905. La relación paterno-filial que establece con Güemes supone todo un modelo de estado, y una organización administrativa, pero también simbólica. Primero el caudillo de los bigotes como lluvia, después el aguilucho Güemes, y por fin, lejano y refulgente en su absoluta inmensidad, el cóndor San Martín, junto al incansable productor de emblemas totalizadores, el general Belgrano.

Pero, además, lo que hace es entranar los conceptos de autoridad y de jerarquía en el mito nacional gauchesco. Una de las características que estos caudillos comparten con sus subordinados, es su absoluta sumisión respecto a las jerarquías que tienen por encima. Ser patriota es ser subordinado y respetuoso. Incluso aquellos que encarnan el estado y la autoridad, aquellos que están al otro lado, y casi ya no son luchadores, sino parte de aquello por lo que se lucha, saben cuáles son los límites de su poder.

Porque no sólo ante el su caudillo, su superior jerárquico, deben responder, sino que sus actos están sujetos todavía a otro imperativo superior: no deben fallar al "linaje heroico", al linaje de Hércules, que dirá en *El Payador*⁷, al de Roldán, que enunciaba en este mismo volumen el anciano de "Serenata". Sus dictados no pueden ser desofdos, ya que llegan inapelables desde el pasado heroico de todos los pueblos, desde sus imágenes originales consagradas por la cultura. El gesto del narrador se internaliza en el texto y se convierte en previo a la ficción. Finge que no es él quien establece las filiaciones, sino que son los propios personajes quienes se esfuerzan por ser fieles a su destino. Respeto a

⁶ "¡Un jefe nada menos para los hijos del país! ¡Ché, y jinete que no parecía peruano!", (p. 81) es la significativa manera que tienen los gauchos de ponderar sus virtudes.

⁷ "El linaje de Hércules", tal es el título de la última de las conferencias del Odeón, que se mantiene en el último de los capítulos del libro (*op. cit.*, pp. 186-198), y que está dedicado precisamente a trazar la línea de descendencia que, partiendo de los héroes clásicos, conduce directamente hasta la figura de Martín Fierro

las jerarquías y culto a la tradición son, esos sí, valores interclasistas. Su posesión define en este relato del origen a los patriotas. Los líderes, los mejores entre ellos, también en esto saben estar a la altura de las circunstancias.

El fondo heroico

El paisaje, por supuesto, aparece, en este fragmento final, de manera acorde a como lo hace en los diferentes relatos que hemos analizado. Las descripciones ocupan intermedios en la acción, en este caso en el retrato del caudillo y en la glosa de sus acciones, que, sin embargo, no dejan de relacionarse con ella, de ponerse a su servicio, y de puntuarla. Así, un texto como éste, que presenta el ansiado momento de la victoria, no podía mostrar el paisaje de otra manera que bajo la luz del amanecer. En la descripción resuena así de manera simbólica lo que está desfilando ante los admirados ojos de los lectores:

"Rejuveneciéndose en la ablución del rocío, el paisaje se embelesaba sonreído de aurora. Las montañas del oeste empolvábanse de violácea ceniza. La evanescencia verdosa del naciente desleíase en un matiz escarlatino, especie de agüita etérea cuyo rosicler aún se sutilizaba como una idea que adviniere a color" (p. 284).

Pero no sólo por ello se aprecia la importancia funcional de estos párrafos descriptivos, sino que, como en otros casos que hemos observado a lo largo de estas páginas, marcan el ritmo y la estructura del relato. En este caso, los sucesivos intermedios presentan las sucesivas fases del amanecer, el paulatino triunfo de la luz. De la tiniebla inicial⁸ pasamos al estallido final de luz. Y estas descripciones cada vez más y más luminosas, puntúan el discurso ponderativo del narrador, lo acompañan en cursos paralelos -cuanto más sabemos de las hazañas del héroe, cuando más nítida se nos aparece su grandeza, y también a medida que se va consumando la retirada de los españoles, mayor es la luz-, hasta que ambos discursos se funden, hasta que la naturaleza reproduce el gesto del narrador, incluye en ella la imagen del caudillo, ofreciendo una estampa poderosa y gráfica que sintetiza el efecto hacia el que todo el relato tiende:

"Los batallones del rey precipitaban la retirada. [...] El campo ondeaba ya de galopes. Reinaba pleno el día. Una aureola progresaba en el cielo, a espaldas del caudillo, glorificándole. Facciones y contornos disipábanse en el resplandor" (p. 286).

⁸ "A los lados sombra, a veces difusa, a veces condensada en bultos. Detrás, más sombra. Al frente un hoyo de sombra que sepultaba la población. El silencio quietaba las cosas como una definitiva eternidad, bien que a veces subieran ecos misteriosos, opacos, semejantes al paso macizo de batallones en las tinieblas", pp. 278-279.

Cuando los batallones del rey efectivamente se retiran, el día cede su luz para aureolar al héroe. A cambio, sus contornos se difuminan, su figura se desrealiza. Se hace más trascendente, pero también menos concreta. El final del relato, vuelve a hacer confluir todas las progresiones: la de la retirada de la ciudad, la del triunfo definitivo de la luz y la glorificación del héroe.

"El antejo realista, distraído un instante, enfocó por despedida la casaca roja. El oro solar fundiase en napa de esplendor. Charreteras y morrión hormigueaban de átomos chispeantes. La luz destelló más todavía: el jefe caracoleó un poco y entonces, en el sitio que acababa de ocupar su cabeza, resplandeció de lleno el Sol de Mayo" (p. 289).

Esta es la última imagen que perciben los españoles, la de la explosión de brillos en la casaca del jefe. El sol luce plenamente, y no sólo le hace brillar sino que ocupa el mismo espacio que su cuerpo. Cuando éste se mueve, aparece plenamente. El amanecer ha concluído, pero entonces el sol de mayo es ya el Sol de Mayo, con mayúsculas. El nacimiento de ese día es el nacimiento de la patria. Quien lo ha hecho posible, participa de ese sol, que, lo hace resplandecer, lo unce de su gloria, lo convierte en su sujeto preferido, más aún, marca su cuerpo con sus brillos y lo convierte en el receptáculo privilegiado de su esencia. Pero después de consumada su acción, el héroe se aparta, se descorre como un telón y deja aparecer en toda su majestad la verdadera fuente de la luz. La causa le excede, es más grande que él, aunque también lo prolonga. La luz aparece en el lugar que ocupó su cabeza. Hay que nombrarlo cuando no está para poder hablar de ella.

Los héroes desaparecen pero no por ello se borra su presencia ni su continuidad con la patria. "Los ejércitos de la revolución", como dice en otro pasaje, pueden incluso perecer "desterrados en su propio triunfo", pero certifican "al porvenir una herencia de naciones" (p. 288). Ése es su legado, pues ellos lo hicieron posible.

La guerra gaucha concluye haciendo brillar la luz en el lugar del héroe, es decir, su narrador hace desaparecer a todos los personajes para enfrentar a los lectores a la luz cegadora de su legado. El paisaje cierra el volumen, es decir, el monumento épico de la patria, una vez más como su metáfora privilegiada. A él, y a todo lo que representa, deberán ser fieles los argentinos del futuro, sus herederos.

El narrador del mito

De manera similar, este relato que cierra el volumen escribe el lugar futuro del narrador y el de aquellos que deben aprender de tantas enseñanzas: "La veneración de su pueblo brindábale proféticas vindicaciones. Presagiaba en futuros apogeos la exaltación

de su hazaña", puede leerse en la página 286. Leopoldo Lugones se coloca así en hermandad patriótica con los esforzados combatientes y con el general San Martín, ingresa en el número excelso de los que saben reconocer los extraordinarios méritos de Güemes, y lo hace al otro lado de una profecía. Escribe así, de manera explícita, aquello que de diferentes maneras había subyacido al discurso del narrador. Incluye en el propio relato del origen la necesidad de su escritura.

Si las hazañas de Güemes ocupan el lugar que se merecen en el panteón de la nacionalidad es precisamente porque Lugones las ha exaltado. La institución literaria encuentra en esta misión patriótica su legitimación, y, más aún, se revela como fundamental e imprescindible. También el escritor sabe cumplir su destino. Tampoco él ha de fallar a ese linaje paralelo al de los héroes, que forman aquellos que narraron sus hazañas.

La escritura del oráculo

Una de las marcas entonces de la grandeza es, como en todo el volumen, la textura de su lenguaje. El relato de los orígenes debe mostrar su carácter excepcional, que es diferente a todos los demás relatos de una lengua. Una misión patriótica de tales características, exige un lenguaje especial, una técnica única que no todos los hombres son capaces de conseguir. Si todo el poder descansa en la figura de un líder que siempre acaba por remitir a otro, el lenguaje densamente retórico y elevado de este relato construye una instancia igualmente lejana e inaccesible, una cumbre paralela en el nivel del discurso.

"Y después cumbres. Tales pujando a mogotes; cuales redondeándose en domos. Ora pobladas de fronda oscura: ora en verdes de esteatita, con una suavidad casi voluptuosa, pubesciendo en sus pliegues, como en ingles sombrías, la densidad de los jarales." (p. 288).

Metáforas, aliteraciones, cultismos y neologismos conviviendo en el espacio de una sola frase, haciendo surgir el efecto estético de su contraste, juego de contrarios, una vez más, nueva reproducción de la dinámica que atraviesa, cierra y da sentido a todos los relatos. En cualquier caso, marcas siempre de un narrador distante. Distante de lo que narra, porque remeda en el barroquismo de su lenguaje la impavidez épica, y también porque en su mismo despliegue de saber funda la distancia, de un lado, entre el origen y sus descendientes, y de otro, la distancia con cualquier otra instancia discursiva posible.

Ése es el lenguaje de la patria. La instancia que lo enuncia no puede dejar de estar entrañablemente unida a ella. El escritor que habla desde ese espacio, se define por ese saber y esa técnica específica, y al mismo tiempo trasciende cualquier valor de cambio posible, al situarse en un plano superior y previo, aquel en que se juega la legitimidad

misma del sistema, su cobertura ideológica. Su valor es estar fuera, y hacer posible, sin embargo, todo otro valor.

Simultáneamente dentro y fuera, el escritor que propone Lugones en este trabajo sobre el texto, es el productor privilegiado de ideologías, su plasmador estético, aquel que forja, o más exactamente, que permite ser a los orígenes aquello que desde el momento mismo de producirse habían previsto que serían. Una instancia que se muestra activando las potencialidades doctrinales de la historia, o sea, que propone la ficción de esa latencia, que lee el sentido de la historia colectiva, que aviva con su lenguaje litúrgico el fuego de unos mitos mostrados como el lugar del que provienen las ideologías que vertebran una sociedad, que reparten los lugares específicos, no puede sino ocupar un lugar específico y elevado.

Ése es el que Lugones trabajosamente se construye para ocuparlo y hablar desde él. Quiere ser el poeta nacional. Construir este personaje sólo puede hacerse presentándolo como implícito y como previo al relato épico que se construye para crearlo. Esto atraviesa todo el texto. *La guerra gaucha* define la instancia que lo cuenta en el acto mismo de ser contada. Es en sí misma una propuesta del lugar público del escritor, de la especificidad y transcendencia de su labor social: gestor de los símbolos patrios, de la ortodoxia de sus imágenes.

Las togas y la espada

Una buena parte de este relato final, como ya se ha señalado, está destinado a glosar el desprecio y el rechazo que la figura de Güemes provocó entre los letrados de la capital. Este héroe, en el que el narrador del futuro sabe leer los rasgos esenciales de una gran nación, no desempeñó para muchos de sus contemporáneos ese mismo papel. Precisamente, parte de la grandeza y de la importante misión de ese narrador, consistirá en separar el papel de uno de otros en la génesis de la nación. En esa relectura, en esa asignación de méritos y funciones, parece solaparse en el propio Güemes, la figura del anciano de "Serenata". Las mismas oposiciones que funcionaba allí, y que colocaban siempre al anciano en el lado correcto del patriotismo, vuelven a operar aquí, en el colofón de la obra.

Por un lado, la mofa de sus enemigos establece entre éstos y el caudillo, un abismo insondable: el que va entre el patriotismo y la conciencia del propio deber, por un lado, y el interés particular y la traición por otro.

"No atañía por cierto la victoria a los rábulas que tanto la discutieron por imposible. Con su menospreciado gauchaje había perseverado él sólo, mientras muchos de esos decentes se

obcecaban en la vieja abyección, transigiendo por odio suyo con la reventa de la patria. Ni les satisfacía otro régimen que el de su dominio, ni se abnegaban sino a condición de garantías y prebendas" (p. 284).

El curso de la retórica va precisando las identidades de esa oposición: "¿Las togas y las cogullas habían de sustituir a la espada?", se pregunta, por ejemplo, con visible escándalo en otro lugar (p. 286). El despreciado, el marginado por los manejos de las togas y de las cogullas, no es otro que el militar. El honor y la jerarquía castrenses, con su jerarquía rígida de valores, se perfila como la alternativa adecuada para la defensa de la patria. No rompe la cadena lógica de todos estos parabienes el considerar llegada la hora de la espada. Tal cosa la realizará algunos lustros después. Sin embargo, el reparto de tareas que convierte a la espada en la herramienta adecuada, ya se había producido de manera sorprendentemente precisa muchos años antes.

La oposición entre las togas y la espada, sin embargo, sí se precisará durante esos lustros. La oligarquía se enfrenta a la oligarquía en este texto. Patricios arrumban a algunos de los suyos, como el propio Güemes. Al enfatizar en el origen esa oposición, que se convierte entonces, a su vez, en fundante, el discurso resulta entonces un tanto confuso, y numerosos próceres parecen caer de sus pedestales de un plumazo del escritor, más allá de Güemes, de Belgrano y de San Martín:

"Mientras la patria se debatía por dentro, al par recortada sobre el patrón unitario de sus doctores, y plasmada en el crisol de sus motines por el instinto federal de sus caudillaje; mientras la nacionalidad prendía su destino en deshecha borrasca, los ejércitos de la Revolución, como otros tantos raudales escapados al apego de su montaña, perecían desterrados en su propio triunfo" (pp. 287-288).

Las querellas estériles y borrascosas conducen al ostracismo a los auténticos protagonistas de la revolución. La divergencia no puede, entonces, ser patriótica, y unos imprecisos doctores, son los principales responsables de que la nación se aparte de su origen y de su destino, aunque la refriega haga emerger el término despectivo "caudillaje". Todos son culpables del olvido de los auténticos héroes. La hermandad monolítica, monosémica y jerárquica castrense parece la alternativa adecuada a la dispersión de sentido que provocan la pluralidad de voces, y que hacen perder la perspectiva sobre aquello por lo que realmente se luchaba. ¿Está escribiendo en el texto, implícito en su versión del origen, cómo tantas otras cosas, su rechazo al sector de la oligarquía que ya en 1905 está dispuesto a reformar el sistema del "unicato"? ¿Es, todo esto, un canto a la ortodoxia oligárquica apoyada en la fuerza? ¿Nostalgia del viejo Roca, quizá? En cualquier caso, no resultará extraño, desde este texto, que, llegada la situación política adecuada, ante el temor de que ese discurso único se quiebre definitivamente, Lugones truene con alegatos furibundamente antidemocráticos.

Así pues, de un lado, se oponen, unos imprecisos doctores que sin duda se corresponden a los *demagógicos* políticos del presente de la escritura, y las tropas que hicieron la revolución, que se corresponden, también inequívocamente, con la institución militar del presente. Sin embargo, junto a esta oposición parece delinarse otra complementaria, y que separa al pueblo, y a aquellos sectores de las clases dominantes que saben entroncar con él, de aquellos otros que lo desprecian.

"Las alcurnias ilustres protestaban contra la voluntad de esa plebe cuyo espíritu, regenerándose en el infortunio, honraba a la misma tierra que redimía" (p. 282).

Bien diferente es la actitud de Güemes, y en ella se funda buena parte de su grandeza:

"Su justicia, sometiendo desde luego a los precípuos, reservaba sus predilecciones para esos gauchos que su gloria sedujo, para esos desheredados y míseros" (p. 285).

De un lado, por tanto, el pueblo. De otro, las alcurnias, que lo despreciaban. O más exactamente, de un lado aquellos que estaban con el pueblo, y de otro, los que no, que no es exactamente lo mismo. Porque el lado "popular", es objeto de todas las comparaciones, nunca sujeto y, por decirlo de alguna manera, está nítidamente organizado de manera jerárquica y piramidal. Todos luchan por su caudillo, consagran a él sus vidas, y éste, a su vez, los interpreta y sintetiza sus voluntades. Porque Güemes, entre otras cosas, es el más gaucho entre los gauchos, un gaucho transcendido a otro nivel: "Primero como gaucho en el fogón, no era, como galán, segundo en el estrado" (p. 286)

Tal cosa, evidentemente, escrita en 1905, no podía dejar de establecer filiaciones, prioridades y jerarquías. La relación directa con el gaucho y lo gauchesco, esto es, con la tradición, implicaba un valor añadido con respecto a cualquier otra toga o levita, con respecto a cualquier otra voz en cualquier otro estrado. Es la clase dominante tradicional, la clase terrateniente, la que, independiente de los dictérios que el texto pueda lanzar contra algunos de sus antepasados, convenientemente innominados, ve reforzada su legitimidad con esta oposición binaria que, al estilo castellano viejo, podría resumirse como aquellos que están en contacto con la tierra y aquellos que no. Muchos otros elementos en este sentido han podido destacarse a lo largo de los distintos análisis. La obra entera tiene como uno de sus objetivos fundamentales el establecimiento de las filiaciones y las jerarquías, la constatación, en momentos difíciles, de la propiedad sobre un patrimonio simbólico.

El viejo profeta socialista

Sin embargo, si bien esta obra puede leerse desde el paladín de la oligarquía que Lugones va a empezar a ser, y también desde el vocero filofascista que dará cobertura ideológica al golpe de estado de Uriburu, es muy posible que pueda entenderse también desde ella el tipo de socialista que Lugones había sido hasta muy poco antes.

"Las formas aristocratizantes no son de extrañar en quienes sienten un linaje, postergado por el esplendor cosmopolita y comercial de la ciudad triunfante. Y si pueden ser también rebeldes es porque se crea una comunidad de desposeimiento con las otras víctimas del comercio triunfador. Los poseedores de los bienes materiales agobian por igual a los elegidos del espíritu como a los desposeídos y despojados. Por eso muchos modernistas se hacen socialistas o anarquistas: hablan de lises y de revolución social simultáneamente".

Así lo explica Noé Jitrik⁹. Esta figura, entonces, del patriarca adalid de los pobres, no resulta incomprensible desde esta concepción del papel del intelectual en el socialismo lugoniano. Algunas citas de escritos de este período pueden aportarse en este sentido. Por ejemplo, apostrofa en los siguientes términos al pueblo:

"¡Odia, Pueblo! La faz se hermosea
 Cuando hay fiebres de odio en el pecho
 Como barras de hierro candente
 Que doran las bravas injurias del fuego.
 En mi bárbara estrofa se irrita
 Como lengua de víbora el nervio;
 ¡El odio arde en mi bárbara estrofa,
 el odio es el torvo furor de los siervos!"¹⁰

El poeta se dirige al pueblo y le propone -casi le ordena- una conducta, que, a su vez, toma palabra y sentimiento de manera privilegiada en sus endecasílabos. Obsérvese que la figura que estos textos socialistas delinear es la de un personaje excepcional, que, prestando su voz a los de abajo, los construye como entidad coherente, construye su voz, y los arroja como una piedra contra la oligarquía. Sujeto marginal de esa oligarquía, encuentra en el enunciado de la alianza con los otros marginales una autoridad discursiva, que se funda estableciendo a su vez una rígida jerarquía en los márgenes de la otra, y que la reproduce. Tal vez era esto lo que, en una fecha tan temprana como 1896, cuando aún

⁹ *Op. cit.*, pp. 18-19.

¹⁰ "Profesión de fe", poema de 1896, citado en Irazusta, J., *op. cit.*, p. 52. Por cierto, un par de años antes había exclamado ante la estatua de su antepasado el coronel Lugones erigida en Santiago del Estero en el acto de su inauguración: "Coronel Lugones: tú eres el héroe de mi raza; yo, yo soy tu poeta. Tu tenías la espada; yo tengo la pluma", *Ibidem*, p. 48. La exhortación al pueblo se dirige desde la previa afirmación, basada en el linaje, de la propia individualidad excepcional. Y, por cierto, desde el principio de la obra de Lugones, la "pluma" y la "espada" aparecen como complementarias.

le quedaban a Lugones muchas protestas de socialismo que hacer, le permitían detectar a su amigo Rubén Darío, en artículo publicado en *El tiempo*, "sus gestos, sus preferencias, sus cariños aristocráticos"¹¹.

Cuando esa voz deja de ser articulada desde el margen, las funciones se resitúan, y también el sentido de esa alianza. El pueblo es ahora el pueblo argentino, y corre convocado por el discurso literario a dar legitimidad y espesor histórico a la oligarquía, a ser el magma confuso de lo argentino, que seres excepcionales sintetizan y quintaesencian, a militarizarse y militarizar su identidad, su voluntad y su fuerza. Pero en el primer modelo ya estaba, de algún modo presente la comunidad vertical e interclasista. Tal vez sea el lugar de enunciación, y consiguientemente, los términos en los que se establece la alianza, lo que separa el discurso socialista de Lugones de su populismo fascista, y así haya que leer ese salto en el vacío que divide en dos bloques opuestos, dual como estos textos, la obra de Lugones y los relatos de su biografía.

Una autoridad en tránsito

Hay que reiterar aquí, además, que *La guerra gaucha* está creando su lugar de enunciación a la vez que lo ejerce. Está proponiendo una definición de la literatura a la vez que finge que tal cosa es evidente y aún indiscutida. Pero llama la atención que en estos relatos aparezca tan reiteradamente la figura del paladín marginal e incomprendido. Que el mismo prócer Güemes presente estos caracteres. Incluso otros personajes tan dispares como Juan Manuel de Rosas¹² o Sarmiento¹³ presentarán caracteres parecidos en las

¹¹ Citado por Alfredo Canedo, *op. cit.*, p. 40. Pero no sólo el poeta nicaraguense observó que el joven cordobés apuntaba maneras. Ese mismo año de 1896, cuando Lugones se traslada a la capital, Carlos Romagoza le escribe una carta de presentación para Mariano de Vedia. Por su texto, es evidente que el veterano poeta lo reconoció rápidamente como uno de los suyos: "Lugones es liberal rojo, exaltadísimo en todas sus pasiones y en todos sus propósitos, exaltación muy propia de su falta de experiencia, y que se irá templando paulatinamente con los años y con los desengaños", citado por Leopoldo Lugones (h.), *op. cit.*, p. 87.

¹² "Este hombre tan grande y tan fuerte vivió constantemente recibiendo rayos. Cuestión de altura...", afirma en "El sable", artículo publicado en "El Tiempo" en abril de 1897 a propósito del retorno a argentina del sable del dictador, Irazusta, *J. op. cit.*, p. 61.

¹³ Aunque en este caso el responsable del desprecio del prócer es ya *el populacho* y la democracia, y no las togas ni las cogullas: "¡Lamentable ligereza de las democracias! Su igualitarismo egoísta sólo perdona a los grandes hombres el carácter poderoso, la idea propia, la incorruptible integridad del principio, ante la ceniza inane de la senectud o el silencio sin eco de la muerte. [...] Porque de verlos dignos e incapaces de pedir, juzgáronlos indiferentes a las satisfacciones de la vida, o castigaron su altivez a ver si la quebraban so pretexto de probarle el temple, o disfrazaron de indiferencia la envidia, silenciosos como el veneno, o transformaron en ostracismo risible el recato de la dignidad, o hicieron del orgullo noble, pretexto para sus diatribas y epigramas, como se alberga la sabandija en la melena del león; o tomaron el sudor de la sangre de la angustia para grana de teñir y la modestia para lana de esquilar, los grandes canallas, anónimos y evidentes, impersonales y todos", *Ibidem*, p. 108. Esta identificación, sugerida por el propio Lugones, haría fortuna, y, por ejemplo, aparece explicitada en la necrológica que le dedicó la Revista Iberoamericana: "En esa carrera de antorchas de la Argentina Sarmiento pasa la suya a Lugones", *Revista*

biografías que les construye Lugones. Los auténticos hombres de estado, los de acciones decisivas para la patria, son unos incomprendidos en su tiempo. Serán necesarios espíritus afines en el futuro para que pongan a cada cual en su sitio.

El propio Lugones, a la vez que se proclama como el escritor de la épica argentina, se instala en la hermandad de los patriotas incomprendidos, que él si reconoce, y ficcionaliza el lugar marginal del héroe llamado sin embargo a ocupar en el futuro el centro y la cima. Si las gestas de Güemes y de sus gauchos incluían la versión de Lugones, esta incluye a su vez la crítica del futuro, la invoca: "Tal vez -dice por ejemplo Juan Carlos Ghiano para explicar la oscuridad del vocabulario- deseó que su obra pudiera ser comprendida en el futuro, cuando la educación del país se elevara al nivel que él ansiaba"¹⁴. Su escritura lo coloca por encima de todos sus contemporáneos, lo convierte en un adelantado del futuro, y allí, cuando por fin se haga justicia, encontrará sus lectores.

Por todo ello no resulta, en realidad, tan difícil ubicar a estos doctores de tendencias abyectas, en el canto a la primitiva oligarquía que Lugones proferirá pocos años después, o en los llamamientos a la defensa por las armas de la iniquidad dionisíaca y de la justad desigualdad. Los abyectos serán entonces precisamente los que pongan en peligro la estructura social, y no aquellos que están en su cima; serán los que usurpan la autoridad legítima. No procederá entonces la imprecación de abajo arriba, sino de arriba abajo, el aristocrático desdén hacia el inmigrante recién llegado y anarquizante. Las únicas imprecaciones hacia los iguales se realizarán entonces hacia aquellos que no quieren escuchar, y hacia los traidores¹⁵.

La instancia que habla en *La guerra gaucha* es una autoridad en tránsito. Ya no se alía con el pueblo -con la palabra pueblo- para impugnar una oligarquía que le es ajena, sino que aspira a consolidar el lugar del escritor y en tanto que escritor, en, y al servicio

Iberoamericana (editorial), "Leopoldo Lugones", nº 1, mayo de 1939, p. 12. Por cierto que Ezequiel Martínez Estrada establece un paralelismo entre ambos que precisamente señala la equivalencia de la figura del gaucho en uno, y de la "plebe" urbana en el otro: como Sarmiento, dice, "En vez de encontrar el gran camino de la comprensión que nos hace reconocernos culpables de la ignorancia del ignorante y de la pobreza del pobre, tomó el partido de aborrecerlos y culparlos atribuyendo al infeliz de la recua los vicios de la ignorancia engreída de los que solía tratar", *Leopoldo Lugones: retrato sin retocar*, op. cit., p. 74.

¹⁴ Ghiano, J. C., op. cit., p. 46.

¹⁵ Y por cierto, que en el repertorio de los traidores quedarán incluidos los que, como él en su juventud, defendieron conceptos como el de la igualdad de derechos: "Como recíproca afirmación [a la soberanía popular] el derecho a todo, empezando por el gobierno y la propiedad sin más trabajo que haber nacido. Tal fue el error que muchos adoptamos en la adolescencia y que con fanática injuria se nos reprocha haber abandonado, aunque el caso de conciencia planteado así, definía traición a la patria". Así se expresa en el emblemático año de 1930 en su libro *Política revolucionaria* (citado por Julio Irazusta, op. cit., pp. 210-211). El joven socialista Lugones será estigmatizado por él mismo en el futuro por haber traicionado a la patria, es decir, por haber frivolamente cuestionado una jerarquización social que incluye el reconocimiento de su limaje, y la posibilidad de su inserción como escritor nacional. Tal imprecación, por tanto, supone una rigurosa inversión de la proferida originalmente. El gesto, sin embargo, permanece idéntico.

de, esa oligarquía. Diseña entonces el modelo de ese tránsito, ese lucidísimo anciano estanciero, despreciado por los achaques de la edad, y que sin embargo tiene una percepción más lúcida que ningún otro del momento histórico en que se encuentra, ese caudillo que, el primero de sus gauchos, es despreciado por los luchadores de salón.

Ya no se impugna en bloque. Se opera un corte en esa oligarquía, y la voz narrativa puede entonces vincularse al mejor de sus grupos, del que nacerá la oligarquía patriótica, la que representa mejor que nadie la patria, la que quintaesencia los refinamientos de la *civilización*, como por ejemplo, la cultura alta, con la obra de Lugones incluida, y los caracteres más castizos de lo criollo. En ese sector que define, o sea, en esa imagen de la oligarquía que construye y le propone desde dentro para su consolidación y su supervivencia, busca ahora también su propia legitimación, la confirmación de su lugar específico. Su propuesta de nación incluye inseparablemente una propuesta sobre el lugar en ella de la institución literaria, sobre el lugar junto a los héroes de aquellos que completan el sentido de sus acciones en el relato de sus gestas.

Capítulo 5

***Pago Chico*, de Roberto J. Payró:
el mito contradictorio de un "escritor
independiente"**

"Barraba, celoso de sus funciones de verdugo, los hizo apartar y siguió azotando hasta que se le cansó, 'más que la mano, el rebenque'. Segundo había quedado en tierra, y resollaba fuerte, angustiosamente, pero sin quejarse".

Pago Chico, pp. 80-81.

"... estalló del uno al otro extremo del Pago la homérica carcajada que Silvestre atajó la noche antes con el pañuelo".

Pago Chico, p. 88.

"...debemos aguardar con fe un cambio favorable y próximo, pues un tipo intermedio no puede perpetuarse, y menos en primera línea".

Pago Chico., p. 142.

"Y los peones de la estancia de don Juan Manuel García, tendidos en el pasto, al amor de las estrellas, iluminados a veces por una ráfaga roja que relampagueaba de la cocina, fumaban y charlaban a media voz, con palabra perezosa, inconscientemente subyugados por la majestad suprema de la noche".

Pago Chico, p. 160.

"-¡Ah, el gringo, el gringo!...
-Él no más nos ha traído esta calamidá...
-Nos ha hecho 'daño'...
-¡Seguro que tiró el pucho en el fachinal, indino!...
-¡No, patrón!; era el Malo, sí, era Mandinga!..."

Pago Chico, p. 191.

1. Roberto J. Payró: el retrato de un intelectual de oposición

Una voz diferente

Nuevos elementos llegan a esta Tesis Doctoral con la figura de Roberto Jorge Payró (1867-1928). Hijo de un comerciante, de origen catalán, -si bien, según su biógrafo Eduardo González Lanuza se trataría de la cuarta generación de Payró argentinos¹-, y dedicado a la actividad profesional del periodismo, nos aparece como una nueva voz en el panorama observado hasta ahora, y nos habla de la consolidación de ese lugar moderno de escritura que veíamos dar sus primeros pasos a través de las páginas de Eduardo Gutiérrez.

Payró, como será también el caso de Alberto Gerchunoff, aparece con los rasgos nítidos del periodista moderno, consagrado a los característicos géneros de la crónica y el reportaje. Del mismo modo que observaremos en el caso del escritor de origen judío, la escisión de la producción y de la recepción que ubica a estos escritores, origina paralelamente una escisión en su obra. De un lado, nos encontramos con su producción periodística, en ocasiones recogida en volumen (*Los italianos en la Argentina, La Australia argentina, Por tierras de Inti*); de otro, las obras propiamente literarias, que ocasionan su inscripción, como veremos, con matices, en el canon de la literatura argentina, y que son, fundamentalmente *El casamiento de Laucha, Pago Chico, y Divertidas aventuras de un nieto de Juan Moreira*. En menor medida, también la crítica se ocupa de sus obras de teatro (*Sobre las ruínas* especialmente), aunque en algún caso se hacen descender hacia el nivel inferior al considerarlas crítica política circunstancial, como sucede con *Marco Severi*, escrita contra la Ley de Extranjería².

Pero no sólo esto: la escritura de Payró se hace desde un lugar de oposición. En 1890 nos lo encontramos combatiendo en el Parque durante la revolución radical³, como consignan repetidamente los críticos, situando así una especie de escena fundacional en el relato de su biografía. Más tarde militará en el Partido Socialista, desde 1893, para ir alejándose más tarde de la política activa. Paralelamente, su literatura irá pasando de la

1 González Lanuza, Eduardo, *Genio y figura de Roberto J. Payró*, Buenos Aires, Eudeba, 1965., p. 26.

² Baste un ejemplo: "*Marco Severi* es un drama construido pensando en un hecho transitorio, como es la vigencia de una ley: es un ataque a la 'ley de residencia' que acaba de promulgarse", Bonet, Carmelo M., "Una semblanza de Roberto J. Payró", en *Pespuntes críticos*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1969, p. 44.

³ "Sobreviene la revolución del 90, y Payró tiene ocasión de demostrar que su entusiasmo no se limita a lo literario: hace abandono de todos sus intereses, deja a su joven mujer acompañada por su resuelta suegra en la estancia de Arrieta, en Tres Arroyos, y corre a la capital donde debe decidirse la lucha, batiéndose el 26 de julio en El Parque", González Lanuza, *op. cit.*, p. 47. En 1893 participará también en la nueva intentona, el fracaso de la cual y los quince días de calabozo que le suponen, constituyen para el biógrafo, el motivo directo de su ingreso en el Partido Socialista. *Ib.*, p. 53.

crítica decidida al régimen del unicato, satirizando sus perfiles más señalados (*Pago Chico, Divertidas aventuras...*), a una indagación historicista que convierte los males del país, condensados en la "viveza criolla", en intemporales, al detectarlos en los orígenes coloniales de la nación (*El mar dulce, El falso inca, El capitán Vergara*).

En cualquier caso, si bien hay que tener en cuenta los caracteres definitorios del peculiar socialismo argentino, partido nítidamente reformista, que extraía sus cuadros dirigentes no sólo de las clases medias en ascenso, sino incluso de sectores disidentes de la oligarquía⁴, es evidente que nos encontramos ante un lugar de enunciación bien diferente respecto a los analizados hasta el momento. Se trata de la figura del intelectual crítico respecto al poder, y celoso de su autonomía frente a él. Además, no se trata de un fugaz socialismo, como vimos en el caso de Lugones y veremos repetirse puntualmente en el de Alberto Gerchunoff, sino que Payró se va a convertir en uno de sus más destacados productores de discurso.

Su paulatino proceso de integración, verificado fundamentalmente tras su regreso de Bélgica, tras la Primera Guerra Mundial, si bien diluye las aristas críticas de su discurso, no pasa por una redefinición de su lugar tan radical como en otros casos. El cronista deja paso al historiador; el socialista, se aproxima al radicalismo del que partió, entonces en el poder, y cuya derrota no alcanzará a presenciar. Lo hace, además, suavemente, sin abandonar en ningún caso la retórica legitimadora como conciencia crítica reformista. Ni el fascismo, ni siquiera el Partido Demócrata Progresista, serán su destino.

La alargada sombra de Roberto Arlt

No resulta entonces extraño, que alguno de sus críticos lo relacionen con la figura de Roberto Arlt. "Como todos los escritores atados al periodismo -la comparación con las ambiciones de Roberto Arlt sería doblemente sugestiva-, Payró recordó siempre las responsabilidades expresivas del novelista sobre el prestigio de tradiciones idiomáticas y

⁴ El ejemplo más evidente es, sin duda el de su propio fundador, Juan B. Justo. De hecho, su planteamiento ideológico en el contexto argentino puede leerse como una respuesta a los llamamientos anarquistas a la acción directa. Significativamente, su éxito entre los trabajadores argentinos fue escaso, como señala, por ejemplo Luis Alberto Romero: "A diferencia de los anarquistas ofrecían, con un lenguaje más racional que emotivo, una mejora gradual de la sociedad en la que las aspiraciones últimas resultarían del producto de una serie de pequeñas reformas. [...] Los socialistas obtuvieron buenos resultados electorales en las ciudades a partir de la consecución de una curul en 1904 por Alfredo L. Palacios como diputado por Buenos Aires. Sin embargo no tuvieron éxito en encauzar las reivindicaciones específicas de los trabajadores que, cuando no siguieron a los anarquistas, prefirieron a los sindicalistas", Romero, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 43.

literarias", escribe Juan Carlos Ghiano⁵. Ambos autores aparecen como cultivadores de un registro otro, diferente al consagrado como propio de la alta literatura del momento. Los dos proceden de la cantera del periodismo, del ejercicio profesional de la escritura. Resulta sin duda interesante ubicar esta figura en la genealogía escrituraria de Roberto Arlt. Sin embargo, no es posible soslayar las grandes diferencias que los separan.

Como veremos, en Payró no hay una tal ruptura con la lengua de la alta cultura, sino, más bien, un intento constante por adscribirse a ella mediante diversas marcas retóricas (el casticismo peninsular, por ejemplo, no es la menos significativa). El reformismo de Payró, su sátira, susceptible en muchos casos de ser leída como un amable toque de atención, no tiene tampoco nada que ver con *Los siete locos*. Y tampoco, y ése será el tema central de estas páginas, la relación que ambos mantienen con determinados mitos de la literatura argentina, como, por ejemplo, con la figura del gaucho.

Las imágenes de la crítica: una escritura menor

Algunas de las versiones de Payró que ingresan en la historia de la literatura argentina marcan también esta relación entre los lugares de Payró y Arlt. Diferentes autores coinciden, por ejemplo, en señalar su escritura como defectuosa. Es un registro bajo, que hay que olvidar a la hora de apreciar sus valores, que serán, sin lugar a la duda, otros.

El caso más significativo en este sentido es el ensayo canónico que le dedica Enrique Anderson Imbert, que tras afirmar contundentemente que "no fué un gran escritor, sino un escritor con un gran tema"⁶, marca explícitamente distancias estéticas con él: "No puedo [...] reprimir la severidad de mis exigencias de lector formado con experiencias estéticas distintas a las que pueden dar autores realistas como él"⁷. A lo largo del análisis que dedica a las que considera tres novelas "picarescas" del autor, insistirá en la perfecta factura de algunos personajes, fundamentalmente de Laucha, y en la agudeza y pertinencia de la crítica, pero no dejará una y otra vez de enfatizar la pobreza del estilo. "Por los aciertos, por la comprensión original de la realidad argentina, por la plasticidad de sus descripciones y de sus diálogos, sospechamos en Payró una de las más poderosas

⁵ Ghiano, Juan Carlos, "Payró y el nieto de Juan Moreira", en Testimonio de la novela argentina, Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1956, p. 142.

⁶ Anderson Imbert, Enrique, *Tres novelas de Payró con pícaros en tres miras*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filología y letras, 1942, p. 11.

⁷ *Ibidem*, p. 13.

virtualidades en nuestra historia literaria"⁸. Gran escritor en potencia. Similares términos encontraremos al ocuparnos de Alberto Gerchunoff.

Juicios incluso más duros es posible encontrar en las Historias de la Literatura Argentina. Fernando Alegría, por ejemplo, no duda en situarlo desventajosamente con respecto a la mayoría de escritores de su generación. "Ni tan intenso como Gálvez, ni tan deliberado como Larreta, ni tan profundo como Lynch, -afirma contundente- Payró no llega a destacarse con marcados relieves; es un narrador ameno pero intrascendente"⁹. Renata D. Halperin, por su parte, en su estudio dedicado a *Las divertidas aventuras...* no deja de señalar que "el enfoque analítico [...] no nace de la complejidad de los hechos, sino de su desmenuzamiento"¹⁰, poniendo en cuestión incluso la eficaz construcción de personajes que le reconocía Anderson Imbert. Y "es que Payró no es fino buceador de almas"¹¹. Eso sí, la crítica no deja de reconocerle eficacia a la hora de señalar la presencia de estos personajes corruptos, y el mérito de haberse preguntado por sus causas profundas. Haber encontrado una respuesta no figura, sin embargo, entre ellos¹².

La inclusión, entonces, de Roberto J. Payró, en los relatos de la historia de la literatura argentina, se realiza con una oración adversativa. Es un gran escritor, a pesar de que, como veíamos explicitado en el caso de Anderson Imbert, incumple casi todas las condiciones que su poética exige. Su función en estos relatos, entonces, será necesariamente de otro orden. De nuevo hay que señalar que algo muy parecido sucederá en el caso de Alberto Gerchunoff. Sus papeles, sin embargo, serán sensiblemente diferentes.

El escritor profesional

"Con Roberto J. Payró (1867-1928) aparece en las letras nacionales el escritor por antonomasia, dotado de un agudo sentido profesional, que aspira a consagrarse de manera excluyente a la elaboración de su obra y a hacer de la pluma su medio de vida"¹³. Así comienza Walter G. Weyland el encomiástico ensayo que dedica a su obra. Y en efecto, estas palabras sintetizan una de las imágenes posibles de Payró. Con él irrumpe el escritor profesional; con él, textos producidos desde esta instancia moderna ingresan en la

⁸ *Ib.*, p. 75.

⁹ Alegría, Fernando, *Breve historia de la novela hispano-americana*, México, Ediciones de Andrea, 1966, p. 276.

¹⁰ Halperin, Renata D., "Lo simbólico en Payró", *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*, 2ª serie, año IV, nº i-2, marzo-junio, 1963, p. 110.

¹¹ *Ib.* p. 112.

¹² *Ib.* p. 113.

¹³ Weyland, Walter G., *Roberto J. Payró*, Buenos Aires, Ediciones culturales argentinas, 1962., p. 7.

Cultura, así, con mayúscula. La fórmula que integra a Payró en la Historia de la Literatura Argentina es una metonimia.

El propio Payró dedicó abundantes páginas a hablar sobre los avatares de su trabajo como escritor, lo que calificaba como el "via crucis del periodismo", en una carta escrita precisamente a su amigo Gerchunoff¹⁴. Y no sólo esto, sino que las quejas amargas sobre el lugar problemático del escritor ingresan en sus obras en calidad de motivo. En "Mujer de artista", relato incluido en el volumen *Violines y toneles*, nos encontramos a un esforzado periodista saturado de trabajo hasta el alba sin que ello le baste para salir de la miseria. El apoyo de su esposa, en un obvio reparto de roles que excluye a la mujer del ejercicio profesional de la literatura, con tareas auxiliares tan decisivas como prepararle té a lo largo de toda la noche, es su único bálsamo y consuelo¹⁵. En ese texto, pueden encontrarse párrafos como el siguiente:

"Recordaba su vida, tantos años atado a la mesa de las redacciones, clavado frente al escritorio en su casa, haciendo brotar carillas y carillas que se convertían en arroyo, en río, en mar, en océanos de papel escrito, mal o bien, con el alma primero, con la cabeza después, con la mano, únicamente con la mano ahora que la miseria le tenía en zozobra continua, rotas sus ilusiones, desvanecidas sus esperanzas, amargamente convencido de que todos los caminos se cerraban para él..."¹⁶

El triunfo de los otros, obra de teatro, nos presenta la dramática situación del autor de los brillantes discursos que un político pronuncia como suyos. La ingratitud y la ausencia total de reconocimiento serán los únicos resultados que de nuevo arrojarán a este otro escritor profesional a la miseria. En el texto al que vamos a dedicar este capítulo, también nos encontramos con una alegoría pampeana de la difícil inserción del escritor -del artista en general, en este caso- en las relaciones de intercambio capitalista.

"La talabartería de Tortorano [...] debía luchar con la competencia de los trenzadores criollos, que en los ranchos de las afueras hacían primorosos maneadores, lazos, bozales, maneas, prendas de gran lujo disputadas por los paisanos y los mismos 'paquetones' del pueblo, y en las que un solo botón llevaba a veces más de un día de trabajo. Tortorano tenía que limitarse a vender arreos ordinarios, pero cobrándolos a peso de oro se vengaba del arte purísimo que convertía los 'tientos', el simple cuero sobado, en bridas moriscas, suaves como la seda, en cabezadas caprichosas y elegantes, sutiles trabajos entre el gusto y la paciencia que realizaban diez y más veces el valor de la materia prima. Y, a la larga, Tortorano venció: hizo que los trenzadores trabajaran exclusivamente para él, almacenó sus obras sin venderlas, imponiendo los artículos de su fabricación, y cuando consiguió que se olvidara la moda de los aperos criollos, dejó sin trabajo a los trenzadores que debieron levantar campamento para no morir de hambre" (pp. 16-17)¹⁷.

¹⁴ Citado en González Lanuza, E. *op. cit.*, p. 37.

¹⁵ Payró, Roberto J., *Violines y toneles*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, pp. 49-51.

¹⁶ *Ib.*, p. 50.

¹⁷ Se sigue la edición de 1946, realizada por la editorial Losada de Buenos Aires.

Técnica especial, gusto innato, nada falta en esta puesta en ficción del trabajo del artista. Este tipo de textos que problematizan el lugar del escritor en las sociedades modernas y su estatus profesional, deben sin duda colocarse junto a los llamados "relatos de arte y artista", considerados como característicos del Modernismo¹⁸. En los cauces, además, del melodrama, uno de los géneros característicos, por cierto, de la cultura de masas, constituyen una interesante puesta en ficción de estos problemas. No es extraño, entonces, que nos encontremos a Payró, no ya como uno de los fundadores de la SADE, sino como uno de los autores que presenta una más clara conciencia de los problemas sindicales de ese trabajador peculiar que es, ya, el escritor¹⁹.

La crítica sobre Payró, va a enfatizar este aspecto desde diferentes puntos de vista. En algún caso, el ejercicio profesional del periodismo, considerado un lastre, aparecerá como la explicación de algunos de los defectos señalados. Juan Carlos Ghiano, por ejemplo, lo expresa de forma sintética: "El periodismo se convierte en espuela pero al mismo tiempo en freno de los que deben aceptarlo para vivir, sobre todo cuando se lo expresa con la honradez precisa con que lo hizo Payró"²⁰. El propio Anderson Imbert, al fustigar la textura de su prosa señala la coincidencia de "el desaliño más torpe con el uso abundante de construcciones periodísticas"²¹. Y es que, como había afirmado en el arranque mismo, "el periodismo [...] va a imponer un alto precio: nada menos que nublar a cada escritor su intimidad, chuparle las riquezas del temperamento y dejarlo amarrado a una mesa de redacción con una pluma en la mano, impersonal"²². El mismo crítico implacable con los resultados, no puede dejar de lamentarse de que la potencia no se haya podido convertir en acto debido a las condiciones desfavorables de la producción.

18 Vid. Mattalia, Sonia, *Miradas al fin de siglo: lecturas modernistas*, Valencia, Estudios Iberoamericanos, 1997. De hecho, no parece demasiado riesgo adscribir a Payró a uno de los frentes que esta autora distingue en el modernismo latinoamericano, "el que se dirige a la racionalización de los procedimientos y a la consolidación de la autonomía estética, dando una nueva función a las letras, a las que se asignará un nuevo campo axiológico y de acción en las sociedades transformadas, que procuran acompañar sus ritmos a los seguidos en las culturas centrales", *ib.*, p. 13.

19 González Lanuza, E., p. 12. Al respecto pueden aportarse también diferentes textos periodísticos en favor de los derechos de los escritores y de los periodistas en cuanto trabajadores. "La familia de los que trabajan con el pensamiento está desunida y dispersa. No ha comprendido bien, todavía, el interés común que la une, aunque ya todos los gremios de trabajadores se han acercado, vinculado y formado corporaciones de diversa índole, pero cuyos propósitos primordiales consisten en tener representación y defenderse mutuamente, defendiendo la colectividad y alzando su nivel en el concepto público", escribe, por ejemplo, en la crónica "La casa de los que no la tienen", Payró, Roberto Jorge, *Cuentos de Pago Chico y otros escritos*, (edición de Beatriz Sarlo), Buenos Aires, Ayacucho, 1986, pp. 297-298. En este mismo volumen puede encontrarse otras crónicas que tratan sobre idéntica cuestión, como "El hogar intelectual", "Una nueva profesión", o "Los derechos del repórter".

20 Ghiano, J. C., p. 141.

21 *Op. cit.*, p. 44.

22 *Ib.* p. 10.

Otros autores, sin embargo, aunque en la mayoría de los casos no dejan de confirmar el carácter de maldición que el ejercicio del periodismo tendría en Payró, van a destacar con cierto énfasis las ventajas que su dedicación profesional va a traer consigo. "Gracias al periodismo -puede escribir entonces Carmelo M. Bonet- [...] penetra en el alma de su pueblo, en lo que este pueblo tiene de más entrañable"²³, es decir, confirma y valida críticamente el viejo artificio retórico de Eduardo Gutiérrez para dar validez documental a sus folletines. En 1969, cuando escribe el crítico, el periodista ya ha consolidado su función moderna como garante y fedatario de la realidad. No es mucho entonces que Payró se convierta en uno de los mejores conocedores de la sociedad argentina en su generación.

Otros críticos irán más lejos en este camino, y, a través de lo que ellos afirman de Payró, podrá leerse una auténtica ejemplificación de la retórica que convierte al intelectual y, más concretamente, al escritor, en conciencia crítica independiente, en testigo inquebrantable de la realidad de su tiempo. Tales trabajos son, por momentos, una auténtica épica del lugar y función de la literatura en la modernidad. De "latigazo al poder", califica Raúl Larra *Pago Chico*. Este crítico, por otro lado, bajo el rótulo de "el novelista de la democracia", convierte a Payró en "crítico de la oligarquía dominante y anunciador de nuevas formas democráticas", con el gesto de fundar una descendencia²⁴. Más lejos todavía lleva Noemí Vergara de Bietti este proceso de arquetipización. "Payró -afirma- como tal, como profesional de la pluma resulta, por su autoridad moral, lo digno de su obra, el patriotismo que la inspira, el indomable y sereno orgullo con que vivió 'de escribir' sin claudicar jamás, un símbolo de nuestros escritores"²⁵.

Roberto J. Payró, entonces, no sólo es un escritor profesional, sino el escritor profesional en los relatos de la historia literaria de Argentina. En calidad de tal es convocado por sus críticos, que construyen al producir su imagen su propia genealogía. Por momentos, es un ejemplo de talento malogrado, que permite reproducir los mismos argumentos dramáticos sobre la condición del escritor moderno que el biografiado presentó en sus obras. La profesionalidad es la maldición del escritor, que corta las alas de su talento. "Pago Grande no podrá llamarse lugar civilizado hasta que no entren en sus hogares, tan bien provistos de aparatos eléctricos, el libro, el cuadro, el instrumento musical; y hasta que no se valoren, tanto como al deportista y al hombre enriquecido, a los trabajadores del espíritu: a los sabios, a los pensadores, a los artistas", exclamará entonces Bonet descorazonado²⁶.

²³ *Op. cit.*, p. 41.

²⁴ Larra, Raúl, *Payró, el novelista de la democracia*, Buenos Aires, La Mandrágora, 1960, pp. 157 y 169.

²⁵ Vergara de Bietti, Noemí, *Los tres Payró*, Buenos Aires, ASCUA, 1957, p. 17.

²⁶ *Op. cit.*, p. 54.

En otros casos, permite escribir el relato épico del escritor incorruptible, cuya profesionalización es presentada entonces como condición de posibilidad de su independencia. "Cuando en Bélgica la policía teutona, creyéndolo un espía, le preguntó por su religión, declaró: soy librepensador" ²⁷. Y así, el relato se hace vibrante al presentarlo como "el acusador de las matanzas" alemanas en Bélgica, hasta hacer exasperar, por "su coraje civil" a los alemanes, muy al día de que lo que se publicaba en los periódicos argentinos²⁸.

Pero en uno u otro caso, ejemplo de escritor malogrado o héroe intachable, es obvio que su presencia en la historia es de algún modo fundacional. Con él ingresa en el canon otra forma de ser intelectual, una de las máscaras legitimadoras ensayadas en la modernidad. Nuevos escritores modernos, muy distintos a su vez, pero todos con relaciones complejas y contradictorias con el mercado y la cultura de masas²⁹, lo invocarán, lo instalarán en la propia genealogía, para actualizar sus quejas, o para construir la versión mítica de la propia identidad.

Un satírico risueño

Esta imagen de testigo inquebrantable no es sin embargo contradictoria con el énfasis que estos mismos críticos ponen en el tono amable de la ironía de Payró, y la confianza final en la bondad del hombre que perciben. Es decir, con el mismo movimiento que convierten a Payró en escritor independiente, liman las aristas del ejercicio de esa independencia: a la vez que lo convierten en conciencia crítica del poder, convierten esa posición tan sólo en su gesto.

Carmelo M. Bonet, por ejemplo, tras realizar un apretado resumen de las corrupciones más evidentes que los relatos sobre Pago Chico ponen de manifiesto, y tras presentarse a sí mismo "con el corazón oprimido" tras la enumeración, regresa sobre sus pasos. "Debajo de esa escoria humana yacían reservas morales que obraron como anticuerpos". El resultado, es, entonces, "un equilibrio de egoismos", que le lleva, vía Bentham, a afirmar incluso una definición del Estado.

²⁷ *Ib.* p. 40.

²⁸ Vergara de Bietti, N., *op. cit.*, p. 13.

²⁹ Esa contradicción central a la propia definición y legitimización del escritor moderno, es sintetizada así por Julio Ramos: "La posición 'profesionalista' responde a un doble frente de lucha: por un lado se distancia del escritor estrictamente mercantil del periódico, pero a la vez reconoce en el mercado, no sólo un medio de subsistencia, sino la posibilidad de fundar un nuevo lugar de enunciación y de adquirir cierta legitimidad intelectual insubordinada a los aparatos exclusivos, tradicionales, de la república de las letras", Ramos, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 86.

Y es que, si ese juego de fuerzas, ha permitido, de manera más o menos espontánea, que la corrupción pasada diera lugar al progreso presente, la conclusión no puede ser otra más que el hecho de que "la misión del Estado [...] debe limitarse a regular esa fuerza de la iniciativa privada, evitando sus excesos y desbordes. Y nada más"³⁰. La neutralización, entonces, del socialismo de Payró es completa. Su crítica al sistema se diluye completamente en una mera ilustración del pasado imperfecto que ha dado paso a un presente satisfactorio en líneas generales para el crítico (y esto, en 1969, no admite ambigüedad posible), confirmando entonces en profundidad la bondad del sistema. El discurso canónico de los 60, tantos años y tantas cosas después, es capaz de invocar la figura del intelectual independiente para legitimar un discurso que confirma plenamente el sistema.

No nos extrañará entonces que en el mismo ensayo donde se proclamaba con tintes más heroicos la función develadora del escritor, pueda leerse también que Payró tuvo siempre "confianza en la regeneración de los que, extraviados, atentan contra la sociedad", o leer en él un discurso que no incurre "en extremismos arriesgados", y que postula la "buena voluntad entre los hombres"³¹. En esta ocasión, tanta épica concluye en un edulcorado humanismo cristiano.

Y, como último ejemplo, más explícito se muestra González Lanuza en su biografía.

"Se enfrenta con la realidad del país, tal cual es, y si políticamente trata de remediarla, comienza por comprender que históricamente no puede ser otra, dados nuestros antecedentes y la arcilla de la que estamos, no formados, sino tratando de formarnos. No nos considera afectados por un pecado capital particular del que demoníacamente podamos enorgullecernos, sino aquejados de una lógica inmadurez de la que conviene salir lo antes posible, pero que, vista en detalle, no deja de presentar ciertos aspectos a un mismo tiempo desagradables y regocijantes"³².

La crítica del intelectual de oposición consagrado como tal no es, al final, para tanto. Su posición, lejana y distanciada, le permitirá sonreír ante las corrupciones que contempla de lejos. Este doble movimiento perfila el lugar que ocupa Payró en estas historias. Uno de los elementos a los que deberemos atender, entonces, es qué hay en estos textos que haga posible esta lectura.

³⁰ *Op. cit.*, pp. 52-53.

³¹ Vergara de Bietti, N., *op. cit.*, pp. 12 y 16.

³² *Op. cit.*, p. 82.

Sobriamente gauchos

Junto a esta posición leve pero ostensiblemente crítica, otra de las versiones de Payró que ingresan en la historia de la literatura es la del más realista de su generación, uno de los primeros autores que muestran en su obras la auténtica imagen del gaucho, carente por completo de mitificación. Las estrategias legitimadoras del reportero sellan curiosamente ahora su carácter de alta literatura frente a los defectos esbozados.

El propio Payró va a reivindicar una suerte de lugar de escritura ajeno a la retórica, como el espacio donde es posible dar cuenta de la realidad nacional. "La libertad es siempre fecunda, y la retórica -disfrácese como quiera-, será siempre la hipócrita y traidora enemiga del arte", dice en el prólogo a *Montaraz*, de Martiniano Leguizamón³³. Tales afirmaciones, tan cercanas a las protestas modernistas de la originalidad del estilo, se dirijan sin embargo en otra dirección. "Lo cierto es que con [las escuelas modernísimas, el decadentismo y sus derivados] y dentro de ellas, no se hará nunca literatura nacional", sino que, por el contrario, "nuestras obras nacionales tenían y tienen aún que ser ingenuas, claras, directas, sin énfasis"³⁴. Su propia prosa, precisamente en tanto que ajena a las modas estilísticas, entonces, se postula a sí misma como emanada, por así decirlo, del mismo referente, y, por tanto, como fundadora de una literatura nacional, una vez más, en tanto que especialmente apta para dar cuenta de la realidad, de los temas, que le son propios.

Los juicios de una parte de la crítica, incesantemente, van a confirmar estas opiniones. Incluso algunos de los que han lamentado las huellas negativas que el ejercicio del periodismo dejó en Payró, van sin embargo a reconocer que este supuesto ajuste entre sus obras y su referente es, sin lugar a dudas, su mayor mérito. "La actitud novelística de Payró derivó de un conocimiento policial de la trayectoria del gaucho, que elude los simbolismos con que ya entonces se interpretaban los poemas gauchescos dentro de cierta rebúsqueda mitológica de lo argentino", escribe, entonces, Juan Carlos Ghiano en otro lugar³⁵. En similares términos se había expresado Leónidas Barletta, aunque en un tono mucho más contundente, poco después de la muerte del escritor: "Payró supo desentrañar y fijar caracteres, caracteres-tipos, y no inventó gauchos para halagar el nacionalismo de los necios"³⁶.

³³ Leguizamón, Martiniano, *Montaraz. Costumbres argentinas*, Buenos Aires, A-z editora, 1994, p. XIX.

³⁴ *Ib.*, pp. XVI-XVII.

³⁵ Ghiano, Juan Carlos, "La gauchesca", en *Testimonio de la novela argentina*, Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1956, p. 119.

³⁶ Citado en Leonard de Amaya, María Carmen, *Roberto Payró y su tiempo*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1974, p.133.

Y por idéntico motivo es considerado todo un hito en la monografía sobre la pampa en la novela argentina que construye Enrique Williams Alzaga. Así, aunque considera que "su estilo [...] es ramplón, flojo, descuidado", no por ello deja de señalar su importancia en el relato que construye a través de las descripciones de la pampa desde los orígenes mismos de la literatura de la Argentina independiente. "No es ya el protagonista de estos relatos el gaucho convencional, caricaturesco, de las novelas de Gutiérrez, Olascoaga, o Vedia, o de los dramas 'moreiristas' que entonces hacían furor en los escenarios porteños. Son paisanos legítimos, verdaderos hombres de carne y hueso", dice a propósito precisamente de *Pago Chico*. Y a propósito de *El casamiento de Laucha*, ratifica este juicio: "Extrajo Payró sus personajes de la vida real. Pintó lo que veía, sin añadiduras, sin artificios, sin rebuscamientos"³⁷.

Otros autores llevan incluso más lejos esta imagen. Los defectos ya no son tales, porque "no es la suya una obra creada solo para gustar: su propósito va más lejos, obliga a pensar"³⁸. Lo que otros llaman descuido en el estilo, es calificado por Iris Estela Longo como "sobriedad", como la más evidente marca de objetividad. "El escritor narra objetivamente, procurando que el relato, desarrollado en forma lineal, ofrezca la mayor verosimilitud", podrá decir entonces. Y el resultado, será el consabido: "Probablemente sea uno de los pocos cuentistas que lograron captar el sabor de lo nuestro, las aristas más salientes de la compleja idiosincrasia criolla. Su mirada penetró muy hondo en la psicología del hombre de pueblo, acertando a expresar lo singular de una época, los errores de una etapa superada, rescatando del olvido multitud de 'tipos' característicos de una sociedad"³⁹.

Una reivindicación muy similar la saldará Weyland, con una de las metáforas preferidas de cierto tipo de crítica: "fue a la vez un eximio artista literario, indiferente a las modas que arrastran en su estela efímera a los faltos de autenticidad [...], enemigo de la brillante escoria perecedera del retoricismo y cuidadoso de la expresión sencilla y directa que traduce fielmente, sin equívocos ni rebuscamientos, el noble mensaje de su espíritu. Por ambas varoniles cualidades a Payró se lo recordará entre los magnos creadores de nuestra literatura"⁴⁰. Lo que otros leen como defecto, es aquí una cuestión de virilidad.

"Los errores de una etapa superada", decía Longo. Nos encontramos, entonces, ante una nueva estrategia de neutralización de la posición opositora de Payró. Sus críticas son certeras, pero corresponden a un momento que nada tiene que ver con aquel en que

³⁷ Williams Alzaga, Enrique, *La pampa en la novela argentina*, Buenos Aires, Estrada, 1955, pp. 210, 211 y 216.

³⁸ Leonard de Amaya, María Carmen, *op. cit.*, p. 91.

³⁹ Longo, Iris Estela, "Sobre *Pago Chico*", *Universidad*, nº 44, Santa Fe, Abril-junio 1960, pp. 256, 255 y 250, respectivamente.

⁴⁰ Weyland, Walter, G., *op. cit.*, p. 27.

escribe el crítico. La diferencia, quizá, escriba entre líneas todo un relato del progreso obtenido. "Mientras nuestro país no reaccione y ponga en su lugar [...] a la prolífica y triste legión de los descendientes de Mauricio López Herrera"⁴¹, dice Weyland, en cambio, construyendo una posición de malditismo para Payró que él, como crítico, vendría a impugnar con su escritura, reproduciendo a su vez ese lugar viril que le atribuye. Pero en ambos casos, se cancele o no la crítica, su valor de documento, como en tantas otras ocasiones a lo largo de este trabajo, es motivo suficiente para su inclusión en el parnaso nacional

Gauchos imaginados desde otro lugar

En cualquier caso, entonces, el trabajo mismo de reconducción a que muchos de estos autores someten la obra de Payró, no deja de hablarnos de que se trata de una escritura producida desde otro lugar. Intelectual socialista primero, conciencia crítica después, a pesar de que, como veremos, determinados elementos de sus ficciones están apuntando ya a su futura reconducción, no nos puede bastar en este caso la imagen de unas ficciones que, como en el caso de Lugones, de un modo u otro, vienen a confirmar, a naturalizar en el espacio y el relato del origen, la ideología del grupo hegemónico y el orden que ésta apuntala.

"En el caso personal de Gerchunoff lo contradictorio se lo señala en una carta Roberto J. Payró, fechada en Bruselas en julio de 1910. Allí le pregunta comentando *Los gauchos judíos* - y después de señalarle cierta exterioridad- '¿Dónde [está] el descontento de la autocracia rusa, que no se satisfizo con la seudo-república sudamericana?'. En otras palabras: ¿Qué le pasó al disconforme Gerchunoff [...]? [...] ¿Qué posibilidad real de 'integración de razas' hay cuando la lucha de clases se está librando en las calles de Buenos Aires? El reproche del escritor de izquierda al escritor de origen judío que se ha conformado con la apariencia de lo que sucede en la Argentina es evidente"⁴².

Así escribe David Viñas en un artículo dedicado a la obra de Alberto Gerchunoff. Su identificación con la postura de Payró es evidente. Éste es, en el pasaje citado, el doble ficcional del propio crítico de oposición, y obviamente, se presenta como un antepasado en el linaje de las escrituras. Junto a todas las anteriores ficciones presentadas, subsiste entonces la del opositor irreductible, que permanece en el compromiso aún cuando muchos de sus compañeros ya lo han abandonado. Puede ser, entonces, un más que notable antepasado para un intelectual opositor de izquierdas en los años 70, para ese brillante *enfant terrible* de la crítica literaria que es -que sigue siendo- David Viñas.

⁴¹ *Op. cit.*, p. 27.

⁴² Viñas, David, "Gauchos judíos y xenofobia, *Revista de la Universidad de México*, XVIII, 3, México, noviembre de 1963, p. 19.

Más allá de sus declaraciones posteriores, lo cierto es que sus obras de tema rural, que son las de un mayor contenido crítico, se escriben cuando todavía subsiste el gobierno oligárquico, en el momento de su crisis, y es bastante evidente que ese sistema de cacicazgo que se ha dado en llamar "unicato", es el objeto de sus críticas y de sus ironías satíricas. *Pago Chico* es de 1908. *Las divertidas aventuras...*, de 1910, es su particular contribución a los fastos del Centenario.

Un trabajo de las características de éste, debe necesariamente referirse a estas ficciones del campo construídas desde el lugar de la oposición, para observar de qué manera redefinen el mito, es decir, para analizar de qué forma escenifican en la ficción el debate político, el enfrentamiento entre modelos diferentes de nación. De otro lado, no podremos dejar de señalar insospechadas continuidades, que atraviesan a los letrados de ambos lados de la trinchera ideológica, de viejo y de nuevo cuño.

Se ha optado por detenerse en las páginas de *Pago Chico*, porque proponen una metáfora rural de la totalidad de la nación, desarrollada con cierta morosidad a lo largo de los distintos relatos. El gaucho, como vamos a tener la ocasión de observar, será en ellos la imagen del pueblo argentino, aunque su sentido no será en absoluto unívoco. Este hecho centrará, en buena medida, el análisis.

Las divertidas aventuras de un nieto de Juan Moreira, se abren, por el contrario, de manera deceptiva con respecto al título⁴³. Se trata de la biografía en primera persona, de un cacique rural, de una pequeña ciudad llamada *Los Sunchos*, que, manejando con habilidad los resortes que le ofrece el unicato, alcanza un importante cargo de gobierno en la capital del estado, y, posteriormente, una embajada en Europa. Es, precisamente, un joven periodista de oposición, hijo natural, por cierto, del protagonista -curiosa filiación bastarda pero oligárquica de las esperanzas de regeneración que abre una genealogía de hijos naturales que lleva directamente al Fabio Cáceres, de *Don Segundo Sombra*- quien le espeta su condición de descendiente simbólico del matrero imaginado por Eduardo Gutiérrez, que, como ya sabemos, presenta un gran poder simbolizador, tan sólo a un cuarto de siglo de su escritura.

"Tuvo de su abuelo el atavismo al revés, y así como aquél peleó contra la partida muchas veces sin razón, éste pelea siempre sin razón, con la partida contra todo lo demás. Suprime sin ruidos, hasta gobernadores, como el otro 'compadrementé', facón en mano. Que Camino lo diga... Está llamado por ello a todos los triunfos, y no morirá clavado a una tapia por gentes de bien, sino clavando a las gentes de bien, moral o materialmente, en todas partes... [...] Heredó de su padre el caudillaje, y vistiendo la ropa del civilizado fue, desde criatura, la esencia del gaucho y del compadrito, despojado con el chiripá y el poncho de todas las que pudieran parecer virtudes, conservando sólo cierto valor personal y un desprendimiento

⁴³ "Estas que se están leyendo no [son] 'divertidas', ni 'aventuras' ni el protagonista 'nieto' tampoco de Juan Moreira", puede leerse en nota en el arranque mismo de la novela. Payró, Roberto J., *Las divertidas aventuras de un nieto de Juan Moreira*, Buenos Aires, Losada, 1971, p.8.

que no es sino la jactancia del ente que se cree superior, y se ensorbece tanto más cuanto más grandes son las personas a quienes pueda o trate de humillar"⁴⁴.

Con estas palabras lo define el joven periodista en el artículo que presta su título a la novela. Se trata de un problema de linajes, entonces, abierto en varias direcciones. Y también de la parodia de un linaje o de su construcción. Precisamente en el momento en que se empieza a ficcionalizar la filiación que mantiene la oligarquía con los antiguos gauchos, fundadores de la nacionalidad, Roberto J. Payró, invierte este linaje, colocando en su lugar al matrero de Gutiérrez, elevado a símbolo de la "política criolla". Si en el linaje heroico, se cifraba la legitimidad de un poder, en este otro linaje gauchesco se hace descansar, precisamente, la evidencia de su ilegitimidad. Si aquel vinculaba al grupo dominante con la tierra y con su mismo origen, en este se los convierte en portadores de una suerte de vicios atávicos, rémora del progreso. La escritura de oposición pasa, entonces, por la oposición del mito.

Algo de todo eso puede observarse también en *Pago Chico*. Sin embargo, la minuciosidad en la extensión del símbolo, la extensión de la alegoría, como tendremos ocasión de analizar a lo largo de estas páginas, permitirá que diferentes líneas de sentido, en algún caso contradictorias, puedan abrirse. Señalar esa pluralidad y esas aberturas irreductibles a los lugares cristalizados por la escritura crítica, será la tarea a que vamos a enfrentarnos en las siguientes páginas.

⁴⁴ *Ib.*, p. 251.

2. La voz de un cronista de costumbres.

Crónicas y reportajes

La máscara que el narrador va a adoptar para garantizar el efecto de real es la del cronista de costumbres. Tenemos así ocasión de contemplar plenamente realizado algo que ya se esbozaba en las novelas de Eduardo Gutiérrez. La figura del repórter unida a la retórica del folletín eran allí, sin embargo, los mecanismos escogidos.

Desde entonces, sin embargo, muchas cosas habían sucedido. Por ejemplo, que en el proceso de acomodo del escritor a las nuevas condiciones de producción y de mercado, que es conocido con el nombre de "Modernismo", habían surgido nuevos géneros que, de un lado, hacían ingresar en la escritura periodística el trabajo sobre la forma y una percepción especialmente sensible, dos valores éstos, fruto de un trabajo, prontos a insertarse en el sistema de intercambios. De otro lado, este fenómeno suponía la adaptación de la literatura, cada vez más percibida en cuanto técnica, a las nuevas condiciones. Suponía, de hecho, una jerarquización de géneros dentro del propio espacio del periodismo.

La crónica periodística es un claro ejemplo de estos productos. Surgida a finales del siglo anterior, de la mano de las primeras publicaciones latinoamericanas que puede considerarse que practican un periodismo moderno, habían ubicado con relativa comodidad a una serie de escritores de la generación modernista, que se construían una firma, un estilo y, por consiguiente, una cotización. Rubén Darío y, sobre todo, José Martí, son dos buenos ejemplos en este sentido. Julio Ramos, define a la crónica como un espacio "en oposición al periódico, en el periódico, [en el que] el sujeto literario se autoconsolida, precisamente al confrontar las zonas 'antiestéticas' del periodismo y la cultura de masas"¹, y lo cierto es que construye un tipo de narrador sustancialmente diferente al que protagonizaba el reportaje.

Allí, como tuvimos ocasión de comprobar en el caso de Eduardo Gutiérrez, lo animaba una vaga utopía de desaparición. Pese a lo ostensible de su retórica, el narrador insistía una y otra vez en que reproducía fielmente los hechos, como resultado de sus investigaciones de campo. En la crónica no se funciona así. El narrador pasa a primer plano en el gesto de mirar, y ofrece, exhibiendo su propia sensibilidad, sus impresiones. De hecho, es el especial carácter de su subjetividad, representada por un estilo, lo que se

¹ "De ahí -prosigue pocas líneas más abajo- que el conflicto de autoridades que constituye la crónica pueda leerse como el proceso de producción de ese 'interior' ya reificado, purificado, en la poesía", Ramos, Julio, *op. cit.*, pp. 91-92. La crónica, no sería así definible como un espacio a mitad de camino entre dos discursos contrapuestos, sino precisamente como el lugar de contacto que hace posible esa contraposición.

ofrece como valor de cambio. La veracidad de la crónica no viene dada entonces por una ficción de transparencia, sino porque el sujeto, que se exhibe en primer plano en el gesto de contar sus impresiones, esta caracterizado como especialmente confiable. Los periódicos para los que trabaja le pagan para que viaje a un lugar, y lo comente. Su especial sensibilidad no sólo ofrecerá una excelente descripción, sino que dará cuenta en profundidad de un talante, de una idiosincrasia particular. Las crónicas que puntualmente remite José Martí desde New York a diferentes diarios latinoamericanos, son un ejemplo paradigmático².

El cronista Roberto J. Payró

La figura de Roberto J. Payró no es, por cierto, ajena a los inicios y consolidación de este género periodístico en la Argentina. De hecho, tras su ingreso en la redacción de *La Nación*, a comienzos de la década de los 90, pronto se convierte en el periodista que este diario envía a diversos lugares para publicar sus impresiones. En 1895, por ejemplo, durante la crisis argentino-chilena que está a punto de llevar a estos dos países a la guerra, es enviado al país vecino, desde el que remitirá la serie de crónicas más tarde publicadas en volumen bajo el título de *Cartas chilenas*. En 1898, realiza el viaje por la Patagonia del que surgirán las crónicas reunidas en *La Australia argentina*. Al año siguiente, su viaje por las provincias del Norte irá dando forma a *En las tierras de Inti*.

Todas ellas, junto a las muchas otras que publicó en los diferentes periódicos en los que trabajó, y como las que remitirá, muchos años después, desde la Bélgica devastada por la Primera Guerra Mundial, combinan las impresiones personales con descripciones que se consideran representativas y con comentarios que pretenden dar cuenta de las peculiaridades y de lo esencial de las tierras que se visita.

"En cierta época, los marineros de la subprefectura de Santa Cruz andaban vestidos de chiripá y bota de potro, por no tener otra cosa que ponerse. El presidio militar, que tanto dinero costó, está hoy abandonado, sus casillas de madera se caen a pedazos, o se venden a precios irrisorios; el depósito de carbón vacío, con análoga suerte, y lo único de extrañar es que el despilfarro se detenga aparentemente ahí.

En la playa, multitud de fardos de lana estaban tirados desde meses atrás a la espera de un barco que los transportara, y echándose a perder a la intemperie, aunque a pocos pasos se levante el depósito inútil del carbón que bien pudiera prestarse a los colonos para defender su mercadería. Y tirada sobre uno de los costados, imagen desolada de nuestra actividad administrativa, la antigua barca Ushuaia, que según se me dijo estaba en venta sin que se hallara comprador"³.

² Para un análisis de las crónicas de José Martí, atendiendo además al diseño de su lugar de enunciación, vid. Ramos, J., *Desencuentros...*, pp. 143-243.

³ Citado en González Lanuza, E., *op. cit.*, p. 62.

Esta descripción, extraída de una de las crónicas que describen las impresiones de Payró sobre la Patagonia, es ejemplar al respecto. La vista general del Puerto, se hace contrastar con las noticias de un pasado esplendor. De pronto, la descripción se detiene en un detalle concreto: de entre la multitud de fardos que esperan en vano se destaca una vieja barca, abandonada y sin hallar comprador. De esta imagen, a su vez, el narrador extrae una enseñanza, en clave simbólica, y la extiende, no ya a la totalidad de la Patagonia, sino a la totalidad de la nación, a un típico comportamiento de su gobierno. El párrafo siguiente, previsiblemente, se dirige directamente al gobierno, echándole en cara la lentitud de la burocracia que dificulta la colonización de aquellas lejanas tierras.

La combinación y selección de datos, su interpretación y valoración, actividades para las que el lector faculta al cronista en virtud del pacto mismo que da sentido al texto, permite una visión de conjunto, que es creída, recibida como abarcadora, como suficiente, como verdadera. La verosimilitud de lo que se cuenta, su "realidad", viene dada en este caso, no sólo por el trabajo que ha realizado el autor, sino también por ser quien és, por venir avalado por una firma y un estilo que construye cada vez.

Las crónicas de un lugar imaginario

Pago Chico, se nos aparece como un conjunto de crónicas, compuestas por un narrador análogo al que hemos tenido ocasión de observar en acción en *La Australia argentina*. O más exactamente, como la reconstrucción de un pasado cercano reconstruido de acuerdo a todos los recursos caracterizados para la crónica. Si allí podíamos ver al narrador dando cuenta de sus impresiones de viaje, en el libro de relatos, con idéntica estructura, con idéntico lenguaje, va a dar cuenta de los avatares cotidianos, de los pequeños escándalos y de la evolución política de este pueblo de la campaña bonaerense. Si en las crónicas no iba a dejar pasar ocasión para leer en los más diversos lugares indicios del estado de la nación, el potencial simbolizador de estas crónicas sobre un pueblo de la campaña que puede ser cualquiera⁴, es sin lugar a dudas, mucho mayor.

"Fortín en tiempos de la guerra de indios, Pago Chico había ido cristalizando a su alrededor una población heterogénea y curiosa [...]. Mas cuando los indios quedaron reducidos a su mínima expresión -'civilizados a balazos'-, la comarca empezó a poblarse de 'puestos' y 'estancias' que muy luego crecieron y se desarrollaron, fomentando de rechazo la población y el comercio de toda aquella vida incipiente y vigorosa" (p. 7).

⁴ Y ello a pesar de que diferentes autores, llevados por la ilusión mimética, no dejen de destacar que la Pago Chico del relato se corresponde con exactitud a Bahía Blanca. Anderson Imbert puede hablar, así, de esta ciudad, como "el verdadero escenario de *Pago Chico*" (*op.cit.*, p. 37). Más curioso es el caso de Vergara de Bietti, que transita sin ningún problema a través de la ficción y de la geografía: al hablar de Pago Chico, acota imperturbablemente y entre paréntesis "actual Bahía Blanca" (*op. cit.*, p. 5).

Así comienza el primero de los relatos del volumen, significativamente titulado "La escena y los actores", en el que el narrador traza un panorama del espacio en el que se van a desarrollar los siguientes, y de los personajes que los van a protagonizar. La continuidad de tono y estilo con respecto al texto sobre la Patagonia parece bastante evidente. Su voluntad totalizadora respecto a la nación, en este caso con el relato de los orígenes y fundación, también.

La estructura de este relato-pórtico es exactamente la que veíamos para el caso de la crónica. El recorrido histórico, alterna con la narración de acciones colectivas, tales como movimientos de la opinión pública ("todo el mundo los leyó, comentó, aprobó, aplaudió, ensalzó; pero todo el mundo siguió impertérrito haciendo lo mismo", p. 14), y éstos con la descripción de escenarios determinados considerados representativos (las tertulias de Gancedo, por ejemplo, p. 13), o con la narración de anécdotas ilustrativas de determinados comportamientos de aquella sociedad (la disputa entre el intendente municipal, don Domingo Luna, y el juez de paz, don Pedro Machado, que trae consigo incluso la fundación de un periódico, y que se había iniciado con un envite de treinta y dos en una partida de truco, p. 11). Similar estructura presentarán la mayoría de los episodios.

El narrador, organiza la información, combina el plano corto con el plano largo, acelera y ralentiza el ritmo de los acontecimientos de manera ostensible: "Pasemos sin más preámbulos a relatar y puntualizar varios episodios de la sabrosa historia pagochiquense" (p. 17). Su función, entonces, desde el arranque mismo, es, no sólo relatar, sino también puntualizar. Enfatiza su presencia como garante de la fidelidad del relato, en nombre de un trabajo de documentación y de un saber sobre el campo, y sobre los entresijos de la vida pública pagochiquense y, por tanto, nacional.

El trabajo de documentación se hace evidente en muchos momentos del texto. En este relato inicial, por ejemplo, ya nos lo encontramos citando pasajes de artículos publicados por Viera en *La pampa* (p. 14), procedimiento que será muy frecuente en todo el volumen hasta ocupar relatos enteros, como "Las memorias de Silvestre", en el que nos detendremos más adelante.

Por otro lado, su fiabilidad como informante se acrecienta por los diferentes saberes de los que hace gala. Algunos, como los entresijos de la política municipal, frutos de investigaciones que no menciona. Conoce, así, con detalle, los diferentes destinos que ha tenido el dinero otorgado por el gobierno central para la construcción del puente sobre el Río Chico (p. 8). Con idéntica convicción, puede, por ejemplo, sintetizar con contundencia el programa de los opositores, entre los que es posible encontrar represantes

de la clase media en ascenso como el ya conocido Tortorano, el español Pérez y Cueto o la versión pequeñoburguesa que aporta el boticario Silvestre y diagnosticar así el por qué de su más que escaso éxito. "El programa político de los descontentos era el rudimentario 'quítate para que yo me ponga', de manera que la oposición no salía nunca del estado de nebulosa, por poco que, cuando amenazaba consolidarse, los más ardientes recibieran un mendrugo inspirador del quietismo y la tolerancia" (p. 9). "Bermúdez, por ejemplo...". A continuación, el relato de la manera en que el escribano Ferreiro, uno de los personajes centrales en el oficialismo a lo largo del volumen, consiguió hacer callar, mediante la oportuna concesión del peaje del puente, las denuncias de irregularidades sobre su construcción que amenazaba con hacer el citado Bermúdez.

Del mismo modo, el narrador aparece en posesión de un saber sobre el campo, que le permite ilustrar a sus lectores urbanos sobre usos y costumbres de la campaña, o sobre sus expresiones características. "'Los cueritos al sol' dicen en la campaña -explica, por ejemplo- porque allí se acostumbra que los niños duerman sobre pieles de cordero, y cuando éstas se sacan a la luz... ¡ya se adivina el resto!" (p. 11). Este papel de intermediario didáctico es, precisamente, uno de los rasgos centrales que atraviesa todos los autores reunidos en esta Tesis Doctoral, sobreviviendo a todos los cambios de máscara autorial.

Las marcas de una autoridad menor

Saber documental, saber histórico, de actualidad y de costumbres. El narrador de estos relatos aparece pertrechado, por lo tanto, con los saberes más característicos del narrador de la crónica. Y junto a ellos, no obstante, aparecerán otros que también le son característicos. En la construcción de esa voz autorial, el narrador, que se mueve con soltura por todos los recovecos del registro periodístico, no se resigna, sin embargo, a ejercer esta autoridad menor. Repitiendo un gesto que ya observamos también en Gutiérrez, el narrador no deja de proclamar en cuanto encuentra el más pequeño resquicio, su participación en los saberes propios de la alta cultura.

Así, vamos a encontrar a este narrador utilizando referentes de la cultura clásica (Pago Chico está a punto de convertirse en "el teatro de una lucha homérica", p.11), o incluso prolongando una digresión con el único objeto aparente de consignar que conoce el texto bíblico ("...calumnias que no hubiera desenredado el mismo Job con toda la paciencia que se le atribuye aún, pese a las protestas, clamores y vociferaciones que llenan su libro del viejo testamento", p. 14). El final del relato, por otro lado, parece parodiar la conocida cita ciceroniana sobre la historia, aquello de "espejo de pueblos,

regla de gobiernos, pauta de administradores progresistas, norma de libertad, faro de filantropía, trasunto ejemplar de patriotismo..." (p. 17).

Emplea además, con toda naturalidad, algún galicismo crudo, marca del lenguaje hablado de las élites porteñas, como vimos a propósito de *Sin rumbo* (Pago Chico resulta ser así, "uno de los incommovibles *bourgs pourris*", p. 8), o demuestra conocer perfectamente los grandes establecimientos comerciales de París: "Pago Chico -puede decir entonces hablando de los primeros comercios que allí se establecieron, en los que era posible encontrar los artículos más variados- tuvo, por consiguiente, sus Bon Marché y sus Printemps antes que París, o al mismo tiempo, para perderlos luego y verlos sin duda reaparecer cuando se complete el ciclo de su evolución progresiva" (p.15).

Se enfatiza entonces, a través de variados procedimientos, el especial carácter del contemplador, y que es desde un lugar bien elevado desde donde mira.

El lenguaje

Por lo que respecta al lenguaje de esa voz narradora, podemos detectar con facilidad una similar dualidad. O dualidades, para ser más exactos. Predomina una prosa sobria, más o menos cercana al estándar retórico peninsular, como observa Anderson Imbert⁵, y que en ocasiones se acerca al arcaísmo. Puede hablar, entonces, por ejemplo, de "los anónimos al gobernador de la provincia o a los periódicos de la capital, ora reveladores de verdaderos abusos, ora simples especies calumniosas envenenadas" (pp. 8-9). En este sentido, llama la atención la existencia en Pago Chico de "cafés", "confiterías" y "licorerías", frente a la total ausencia de "pulperías". En esto parece consistir, entonces, para Payró, esa prosa ajena a las consideradas modas literarias, y al mismo tiempo con dignidad estética, sin caer en "nuestra jerga vulgar", que le hemos visto reclamar desde el prólogo escrito para Martiniano Leguizamón.

El carácter casticista peninsular de este registro, unido a la estructura realista que hemos caracterizado como propia de la crónica, justifica plenamente que críticos como Bonet o Leonard de Amaya, hayan hablado del presunto deseo de Payró, de convertirse en "el Galdós argentino"⁶. Realmente, el tono, el arranque, y el gesto ostensible de distribuir y valorar la información, puede ser relacionado con la escritura del autor

⁵ En lo cual, por cierto, cifra otra de las razones de la caída de su estilo: "Influido por los autores españoles del siglo XIX (que lo invitaban a descansar en formas convencionales) y por la escuela realista que se sumó [...], Payró prefirió dejarse estar en ciertos moldes de la lengua", *op.cit.*, p.75.

⁶ Casi con idénticas palabras puede encontrarse en ambos textos. "El sueño de Payró sería [...] convertirse en el Galdós argentino", dice Carmelo M. Bonet en la página 46 de la obra ya citada. "Payró soñaba con ser el Pérez Galdós argentino", repite cinco años después María Carmen Leonard de Amaya en lo que tiene todo el aspecto de ser una cita no reconocida (*op.cit.*, p. 99).

español. La crónica, en el caso de Payró, al literaturizarse, por así decirlo, invoca la retórica del realismo español. Ocupa, entonces, respecto a esta obra, una posición similar a la que ocupaba la retórica del folletín con respecto a los dramas policiales de Eduardo Gutiérrez.

Pese a este cierto esfuerzo estilístico, sin embargo, no deja de ser significativo que Enrique Anderson Imbert señale los primeros párrafos de "La escena y los actores", para ejemplificar el desaliño de la prosa de Payró, y los perniciosos efectos que sobre ella tiene la influencia del periodismo⁷. La prosa de Payró, entonces, nos aparece como recorriendo, de manera vacilante, la distancia que separa el registro periodístico, de otro, que se percibe con las marcas características de lo literario. El lugar de enunciación de este escritor moderno, como ya indicaban los motivos centrales de su caracterización crítica, se nos presenta, de nuevo, como en el caso de su ya remoto antecedente, como un espacio de conflicto, que inscribe sus marcas en la textura de la obra.

Junto a este tono general, y ésta constituye la segunda dualidad, no es infrecuente la inclusión de coloquialismos en el discurso del narrador. En ocasiones, son el vehículo de la ironía o del guiño cómico (la pelea, por ejemplo, entre los dos prohombres locales "a raíz de un envite en que el juez cantó treinta dos y se fue a baraja sin mostrarlas, apuntándose los tantos después de no querer el rabón", p. 11). En otras, una vez más, se filtran en la voz de la instancia narrativa giros o expresiones gauchescas. "Bermúdez dio vuelta el poncho. Los parroquianos del café de Cármine le sacaron el cuero..." (p.10). Estas expresiones constituyen, entonces, una marca de hasta qué punto el narrador ha interiorizado ese saber sobre el campo, correlato siempre, y de nuevo en este texto, aunque con matices, de un conocimiento profundo de la nacionalidad.

Ficcionalizaciones del narrador

No deja de ser interesante también consignar la identificación que una parte de la crítica realiza entre el periodista de oposición Viera y el joven Payró. Eduardo González Lanuza, de hecho, al narrar la frustrada inversión que realiza el autor en Bahía Blanca con la fundación del periódico *La Tribuna*, en 1888, dirigido y escrito prácticamente en su totalidad por él mismo, reproduce el pasaje en que el personaje es presentado en este relato pórtico.

"Este Viera, hijo de Pago Chico -joven de veintidós años que había vivido algún tiempo en Buenos Aires, codeándose, gracias a su pequeña fortuna, con la juventud frecuentadora de cervecerías, teatros y comités- era un bien intencionado y un cándido, con escasa ilustración

⁷ *Op.cit.*, pp. 44-45.

y más escasa experiencia, a quien el surgimiento de la Unión Cívica infundió ideas redentoras. A raíz de aquel vasto movimiento de opinión volvió al Pago resuelto a reformar el mundo, y para hacerlo compró también una imprentita, gastándose la mitad de su capital, y fundó La Pampa dispuesto a sostenerla con la otra mitad" (p. 12).

El paralelismo con el relato del biógrafo es ciertamente notable, entre otras cosas porque este se encarga de subrayarlo una y otra vez:

"'Tremenda' también sale *La Tribuna* en numerosas ocasiones con gran satisfacción de sus entusiastas, y reducidísimos lectores, pero con desastrosos resultados administrativos. Nunca falta un escribano Ferreiro cuya sutileza advierta que para acallar a la prensa opositora existen métodos muchos más eficaces que los contundentes [...].

El sitio por hambre -léase por falta de avisos- se ve de inmediato ayudado por los propios sitiados, los Payró (pues su hermano Eduardo le acompaña en la empresa), de imaginación más eficaz para las letras que para las sutilezas administrativas. Además el periódico no está concebido como negocio, sino como tribuna, en el cabal sentido de su título"⁸...

La aventura editorial terminará con la revolución del 90. Como siempre, es arriesgado establecer el orden en que se producen las intertextualidades. La anécdota narrada por el biógrafo reproduce la secuencia de la anécdota que ocupa el centro del relato "Sitiado por hambre". El autor de *Pago Chico* en tanto que protagonista de la biografía es caracterizado con los rasgos del personaje de la ficción. El crítico construye a Payró como periodista. Esto es, confirma el rol que legitimaba para hablar a este narrador. Completa, entonces, transfiriendo elementos del texto a la biografía, un personaje.

Y lo cierto, es que será a través de Viera y su periódico que, de forma tan inocente como se quiera, se efectuaran críticas en sintonía con la posición que se le supone al narrador. En el relato pórico, por ejemplo, una cita de *La pampa*, aunque no exenta de mirada irónica, viene a decir de otra manera precisamente aquello que está diciendo el narrador acerca de la generalizada maledicencia pagochiquense: "Si cuanto se dice fuera cierto, habría que cercar de murallas el pueblo y convertirlo en una cárcel que fuera al propio tiempo manicomio y reclusión de mujeres perdidas" (p. 14).

Y no es, además, el único caso de desdoblamiento que puede señalarse. Este narrador multiplica sus imágenes en el interior de la ficción, y todas ellas tienen en común la profesión de periodista. Como tal actúa Silvestre en las crónicas, precisamente crónicas, que envía a su amigo de la capital, y que ocupan la práctica totalidad de "Las memorias de Silvestre". Y periodista es su destinatario, periodista capitalino con informantes en el interior, que, parece condensar la tesis de estos relatos en las conclusiones que extrae de ellas, la "psicología gubernativa".

⁸ González Lanuza, E., *op. cit.*, pp. 45-46.

¿Quién dice, por ejemplo, eso de que "el intendente municipal, el presidente del Concejo Deliberante, el juez de paz, el comandante militar y el comisario de policía de un partido, podrían ser trasplantados a cuarenta o cien leguas de su campo de acción, dentro de la provincia, y actuar en un medio desconocido sin que ni en el primer momento se notara el cambio" (p. 143)? Este personaje, que sintetiza y extrae conclusiones generales, realmente, parece haber leído estos cuentos. Definitivamente, por tanto, el narrador escribe crónicas, su profesión -la de su máscara-, aunque escriba literatura, aunque se preocupe de recordarlo de tanto en tanto, es la de periodista. Sobre esa función se funda el sentido de estos textos, sobre ella el pacto de lectura que los convierte en fiables.

3. Pago Chico: una imagen rural para la totalidad de la nación

Hemos observado que ya en el relato inicial de presentación se hace evidente el carácter representativo que se atribuye a la formación y evolución de la ciudad de Pago Chico. Desde su origen como fuerte fronterizo, a la arribada masiva de inmigrantes, como el propietario de la "Sapatería e spacio di bevinda di Romolo e Remo di Giuseppe Cardinali" (p. 15); desde sus inicios ganaderos, al comienzo de la industria ("la primera industria mecánica [...] que nació en Pago Chico, es la fabricación de carros", p. 16) y del comercio, con la aparición paulatina de establecimientos especializados (p. 15). Ese lugar ficticio aparece como una aceptable metonimia de los albores de la modernización de la Argentina. Diversos críticos, ya hemos tenido ocasión de comprobarlo, han insistido en el carácter abarcador de la ficción de Payró.

Si algo, entonces, tienen en común los mitos de origen que la literatura letrada está comenzando a forjar, con esta imagen del campo argentino, es que en ambos lo rural se considera representativo. Hablar de la Pampa o de lo rural es hablar de la Argentina. Diferentes explicaciones, diferentes actitudes, ideologías diversas al fin, corresponder a diferentes lecturas del paisaje del interior.

En el caso de Roberto J. Payró, el objetivo va a ser mostrar implacablemente las miserias y corruptelas diversas del régimen conocido como el "unicato", los sólidos resortes clientelares que garantizaban la fidelidad de todas las piezas del engranaje, los mecanismos por los cuales la sólida oligarquía se perpetuaba en el poder. Y lo va a hacer desde un lugar de oposición.

Es cierto que las acciones narradas en estos relatos se producen entre las décadas de los 80 y los 90 del siglo XIX, tomando como punto de inflexión la primera gran crisis financiera, que puso de relieve la fragilidad de las bases económicas del proyecto de la generación del ochenta, y que, además, vino acompañada de la primera gran revuelta cívica. Las corruptelas señaladas y satirizadas, por lo tanto, suceden en torno a dieciocho años antes de la publicación como volumen de *Pago Chico*.

Puede dar la impresión, como de hecho señala algún crítico¹, de que Payró emprende una primera incursión historicista, previa a la que le llevará años después a la época colonial, y que le hace ocuparse de las divertidas miserias de un período histórico "ya superado". Pero no es menos cierto que, en 1908, durante la presidencia de Figueroa Alcorta, el régimen oligárquico distaba todavía de haber finalizado, aunque la ya evidente tensión social, así como las propias fisuras internas, anunciaban su próxima crisis

¹ "*Pago Chico* es una tipificación de los pueblos bonaerenses hacia fines del siglo pasado", Larra, Raúl, *op. cit.*, p. 152. "Esta penetración en el tiempo -remoto o próximo-" es una de las características que lo acercan a Galdós según Juan Carlos Ghiano, "Payró y el nieto de Juan Moreira", *op. cit.*, p. 145...

definitiva. Faltaban, por ejemplo, todavía cuatro años para la reforma electoral de Roque Sáenz Peña. Es decir, la continuidad entre el presente de la enunciación y el del enunciado no puede perderse de vista al abordar *Pago Chico*. Denunciar, satirizar, los comportamientos de 1890 no deja de ser una manera de aludir a los todavía detectables de esa época en un régimen que seguía siendo, sustancialmente, el mismo. Fustigar a los caciques de 1890 es una forma indirecta, pero no por ello menos efectiva, de fustigar a los caciques de 1908.

Los fraudes electorales

Así las cosas, el relato V, por ejemplo, "La elección electoral", se centra en describir detalladamente un proceso electoral completo con los diferentes fraudes que lo van desvirtuando. La narración se abre con la presentación de una segunda lista electoral por parte del partido gubernamental, que garantiza la elección de Domingo Luna, al figurar en dos listas diferentes. "Fatta la legge, fatto l'inganno", como explica el doctor Filippini al incauto Bermúdez, (p. 44).

Por otra parte, se subraya la índole de las vocaciones políticas de los candidatos municipales, y la continuidad que puede establecerse entre el juego político y las corrupciones de todo tipo que caracterizan las relaciones sociales y, más precisamente, los intercambios comerciales. Bermúdez, por ejemplo, "cuya única habilidad hasta entonces había sido robar a los indios y apuntar de más en las libretas de sus clientes y en la pizarra de la trastienda" (p. 45), puede entonces exclamar: "Si no salgo municipal de esta hecha... ¡me voy con los cívicos! ¡Aunque no sea candidato, quiero ser municipal, ¿oye? y de no me hago cívico, le juro!" (p.46).

Pero eso no es todo. Se hace evidente el poder omnímodo del escribano Ferreiro, el cerebro gris de las estrategias gubernamentales, que pone y quita a su antojo de la lista a los diferentes candidatos (ante las quejas airadas de Bermúdez, y la contrariedad que supone para la estrategia a largo plazo, repentinamente lo coloca a él también en las dos listas, p.47), y a cuyo arbitrio están la práctica totalidad de los cargos públicos, incluido el de segundo médico del hospital municipal. Basta una carta suya, "un pedido-orden al intendente", para que el doctor Filippini sea cesado como represalia por haber alertado al incauto Bermúdez (p. 48).

En cuanto a las elecciones en sí, el fraude es notoriamente burdo. Una emboscada detiene al grueso de electores cívicos (p. 54), mientras las fuerzas del comisario Barraba, "estratégicamente dispuestas frente a la iglesia", y los pistoleros situados "en los altos de la confitería de Cármine", garantizan que el proceso tenga el término deseado (p. 60).

"Los pocos votantes que en grupos llegaban de vez en cuando del comité de la provincia, eran recibidos y dirigidos por Ferreiro, que los distribuía en las tres mesas para que depositaran su voto de acuerdo con la boletas impresas que él mismo les daba al llegar al atrio. Los votantes, una vez cumplido su deber cívico, se retiraban nuevamente al comité, para cambiar de aspecto lo mejor posible, disfrazándose -el disfraz solía consistir en cambiar el pañuelo que llevaban al cuello, nada más-, y volver diez minutos más tarde a votar otra vez como si fueran otros ciudadanos en procura de genuina representación".

Pronto, uno de los escrutadores hace ver lo inútil de esta operación, y se resuelve cambiar de táctica:

"¡No sé p'á qué hacen incomodar a esa gente! [...]. Además de incomodarse a ellos nos incomodan a nosotros, porque nos hacen perder tiempo: la mayor parte ni siquiera sabe con qué nombre debe votar. Lo mejor es seguir copiando derecho viejo del padrón, sin tanta historia" (p. 61).

El aparato de poder es tan sólido que la corrupción abarca todos los niveles del sistema, sólidamente trabado por una tupida red clientelar: "¡La protesta y nada todo es uno!", exclama uno de los cívicos, Silvestre, ante la propuesta de redactar una protesta más. "Si nos hubieran dejado votar habríamos ganado, no hay duda; pero entonces hubieran protestado los careros, y como los jueces son suyos, la Corte hubiera anulado la elección" (p.59). Y no es menor prueba la resistencia inicial del escribano a redactar la protesta, que es interpretada así por el narrador: "Aun puede verse -si es que el documento no ha desaparecido, si alguna interesada mano no lo destruyó en La Plata- [...], que está escrito con mano temblorosa [...], atestiguando el grande, el inmenso respeto de tabelión hacia las autoridades constituídas y su anhelo de no ver perturbado el orden, sobre todo cuando el desorden podía envolver y arrastrar a su dignísima persona..." (pp. 59-60).

La especulación

En otro relato, situado en el volumen precisamente a continuación, "Ladrillo de máquina", el narrador nos ilustra sobre diferentes prácticas especulativas y de corrupción económica que se practican desde los lugares de poder. Por ejemplo, la división del suelo urbano en parcelas de treinta y siete varas y media de largo, por treinta y siete varas y media de ancho, a partir de la cual se había producido la colonización de Pago Chico, o más exactamente, las irregularidades que se habían producido en la medición, daban lugar a lucrativas prácticas especulativas. En el caso de que el error hubiera dado lugar a una parcela más grande, la diferencia era adjudicada "al precio primitivo de los solares, diez veces inferior al corriente, a la persona que hacía la denuncia. Como ésta era siempre un

hombre de influencia, el sobrante se ubicaba donde más daño hacía, es decir, entre las dos propiedades más valiosas, siempre que no fueran de otro influyente... Para no destrozarse sus edificios, las víctimas pagaban a precios de oro, un terreno que habían pagado ya" (pp. 64-65).

En el caso contrario, esto es, en parcelas más pequeñas del tamaño estándar, la solución resulta obvia, se le indemnizaba "con otro lote municipal, diez o veinte veces más valioso, en cualquier otra parte, y tanto mejor ubicado cuanto mayor era la influencia del reclamante" (p.65).

En el caso de la anécdota que da título al relato, nos encontramos con un ejemplo muy claro de prevaricación. Los notables del pueblo, ante la fiebre constructora que todas estas prácticas están ocasionando, deciden constituir una empresa constructora de ladrillos. Para garantizarse las ganancias, deciden eliminar a la competencia, y para ello, prohíben la construcción durante un año entero, con el pretexto de corregir las mediciones y confeccionar el plano definitivo de la localidad.

Es también en este relato en el que Ferreiro profiere el lema de las prácticas especulativas ("En la especulación, lo mismo que en el juego, no hay amigos, sino enemigos", p. 69), o donde se alude con claridad a la precariedad de ese sistema, relacionando todo ese furor especulativo con la crisis de 1890 (p. 69). Y no sólo ello, sino que se señala con lucidez y amarga ironía el lugar en que se integra la Argentina en la economía mundial, y su creciente división de funciones. Cuando la naciente empresa realizó su encargo de maquinaria para la industria, "la casa europea había aprovechado la coyuntura para deshacerse de un viejo 'clavo' únicamente bueno para Sud América u otro país bárbaro" (p.68).

Las gestas de los cívicos

Sin embargo, y frente a la descripción de todas estas prácticas, la actuación de los opositores, está observada también por el narrador con cierto distanciamiento. Cuando el relato "La elección municipal" se detiene en el seguimiento de la jornada electoral que se realiza desde la sede del partido de oposición, el distanciamiento se hace evidente desde los primeros párrafos, desde que el notable español D. Franciso Pérez y Cueto penetra en el comité precedido por la frase "¡Ciudadanos!, ¡este hermoso día no puede menos que anunciarnos la victoria!", y el narrador nos informa de que su silencio posterior se debe al hecho de que ha resuelto no decir en aquella jornada sino "frases históricas" (p. 48).

Las penas del mismo Viera, el supuesto alter ego del autor, están narradas en un similar tono distanciado. "Sufría tanto como el general a quien se le ha confiado una

nación entera y ve perdida, irremisiblemente perdida, la batalla final" (p. 53), se nos dice cuando comprende que los refuerzos de la campaña nunca llegarán. Tras la evidencia de la derrota, "confusas imágenes, vagos sueños de evangelización y sacrificio cruzaban por su mente" (p. 62). El idealismo del joven periodista es observado con una sonrisa indulgente desde las alturas por las que se mueve la instancia narrativa.

Pero esta sonrisa no excluye la ironía. Don Ignacio, por ejemplo, uno de los líderes locales, es decir, uno de los notables situados en la oposición, será el protagonista de dos relatos muy clarificadores. En "El caudillo" nos lo encontramos apuntando escrupulosamente todos los gastos que le ocasiona su liderazgo, en espera de poder cobrárselos algún día. "Prestado al gordo que está sin trabajo.... 5'00 [pesos]. A Juan para la copa... 0'20. Un letrero y una bandera para el comité... 15'50. A la china Dominga para que haga venir a sus hijas a la inscripción... 25'00" (p. 112). En "El desquite de don Ignacio", cuando los gubernistas se dan cuenta de la índole de su opositor, le ofrecen un puesto en el gobierno. Sus esfuerzos por recuperar lo invertido entregándose burdamente a las mismas prácticas corruptas que sus rivales ("Dejá que me desquite y verás que honradez", p.117) ocasionará la más profunda caída en el descrédito de su partido.

Ello para no hablar de sus tácticas populistas, que vienen a reproducir las de los adversarios, y, lo que es más grave, que no parecen tener otra función que construir una red clientelar alternativa. Aportan pistoleros el día de la elección, aunque la diferente pericia y menor número respecto a sus rivales suponga su fácil derrota (p. 54), y conducen al atrio a electores que no tienen, en absoluto, una diferente actitud que los que hemos visto alineados ante las urnas por el escribano Ferreiro, como "los indios de la tribu de Curá, una veintena de electores tan inconscientes cuanto serviciales" (p. 53).

Especialmente significativa es la impagable descripción del comité, en la que, "como los extremos se tocan", según el narrador, se agolpan los objetos más dispares. De un lado, las armas, nada menos que "seis fusiles rémington", "el supremo recurso de un pueblo justamente indignado, resuelto a reconquistar su autonomía y a repeler todo conato de imposición"; de otro, "grandes y negros trozos de asado con cuero, fiambre, sobre bolsas de arpillera, una compañía de damajuanas de vino carlón y un montículo de panes", es decir, "el almuerzo, en fin, del invencible pueblo de Pago Chico, pronto a reivindicar sus derechos conculcados, aunque fuese a costa de su generosa y noble sangre" (p. 49).

El relato inmediatamente posterior de la relación de esos esforzados electores con la bebida, desvela completamente, sin perder en ningún momento el tono irónicamente heroico, el carácter del vínculo entre ese bravo pueblo y los líderes que lo conducen.

"Habíanse prohibido terminantemente el uso de bebidas alcohólicas a los paladines del libre sufragio; no necesitaban excitante alguno para el caso probable de tener que sacrificar sus vidas en el altar de la patria, y era menester en cambio, que se mantuviera el mayor orden en el comité, para dar completo ejemplo de civismo y de austeridad de costumbres. Pero a duras penas se lograba que no se marcharan todos de una vez a tomar la 'mañana' en el almacén de la esquina, y hubo que conformarse con una transacción: que fueran de dos en dos, cuando mucho de a tres, y que volvieran inmediatamente. El entusiasmo iba creciendo con esto" (p. 49).

Así las cosas, ya no resulta sorprendente que mientras los líderes se agolpan en la puerta esperando ver llegar los refuerzos de la campaña, algunos de los peones aprovechen la ocasión para emprenderla con el asado.

El lugar de la ironía

Unos y otros, por tanto, gubernistas y opositores, aparecen, pues, idénticamente como objeto de la ironía del narrador, que se sitúa, así, por encima del enfrentamiento que se establece entre ambos, en otro orden. Lo que se viene a denunciar, entonces, no es ésta o aquella práctica, sino un estado de cosas, el funcionamiento mismo del sistema, del que unos y otros participan de distinta manera. El lugar desde donde el narrador mira está, así, en otro orden, "más allá del bien y del mal" como dice Enrique Anderson Imbert en el mismo párrafo en que neutraliza su gesto por completo².

Este lugar privilegiado, esta atalaya que permite criticar acerbamente a todos por igual, cabe relacionarla, en primer lugar, con ese papel de intelectual independiente que Payró reclama para sí. Desde fuera de la lucha electoral, el escritor, convertido en conciencia crítica del sistema, no deja de señalar los errores que vician el sistema. Observador privilegiado, lo certero de sus críticas y lo profundo de su observación le permiten fundar sobre ellas una autoridad propia, idealmente diferenciada y distante de todas las demás, con una función intransferible y esencial que ejercer, el reverso del gesto estetizante o de la reivindicación de su técnica como saber, su otra versión.

Lo observado en este apartado viene a confirmar en la práctica lo que afirmamos en el anterior. Sin embargo, sobre la esencialidad de esa mirada, sobre su profundidad, se fundará también, paradójicamente, su neutralización. Como veremos, su falta de implicación con el bando opositor, podrá ser entonces leída como nivelación, como desjerarquización. Y como nivelación amable, además, a partir de la nostalgia.

² *Op.cit.*, p. 39. "Gracias a este humorismo bien repartido, el libro no es un alegato sino una evocación", había escrito muy pocas líneas antes.

Pero no adelantemos acontecimientos. Por el momento, este lugar de enunciación de la instancia narradora permite ser leído de otra manera. "No hay más remedio que hacer una revolución, pero una gorda", dice Silvestre (p. 59). "Si el país se compone ha de ser por algo muy raro y que nadie se espera. Lo que es nosotros y los otros, nunca daremos pie con bola", declara proféticamente el mismo personaje en otro relato (p. 141). Ni radicales ni gubernistas, parece decir el escritor de izquierda. Quizá, entonces, los socialistas, ubicados fuera del sistema, deberían ser la respuesta. Aunque esa revolución, esa cosa tan rara que había de suceder, no fuera otra cosa que el reformismo profundo que los letrados socialistas concebían como la solución a los males de la Argentina³.

³ Por ejemplo, en la crónica "Una extraña suerte de escamoteo", un obrero socialista se lamenta de que el fraude electoral les haya cerrado el paso del parlamento, y con ello, los ha arrojado en brazos de los anarquistas. "Lo que queremos, -dice- se lo repito, es ir mejorando, mejorando siempre nuestra situación material y moral, pero no empeorarla por la locura de algunos criminaloides que no ven más que sangre y disturbios", *op. cit.*, p. 308. Más explícito si cabe se muestra en "¿Quién paga las huelgas?", en la que cuestiona la eficacia de la huelga como estrategia reivindicativa válida debido al excesivo coste que ocasiona en los propios obreros. El socialismo de Payró parece por momentos basar toda la capacidad de acción de los obreros en la delegación completa en los cuadros de notables, por tanto.

4. El gaucho como imagen del pueblo argentino

El gaucho es la figura central de varios de los relatos que componen el volumen. En ellos, vamos a ver reaparecer algunos de los rasgos que los caracterizaban predominantemente en su ya larga andadura literaria. En todos los casos, aparecen individualizados en el diálogo por su voz, que sigue los rasgos, gramaticales, retóricos y léxicos, que le son a estas alturas ya convencionalmente propios ("¿Cómo anda, amigo, con este solazo que ni las víboras salen de las cuevas?", p. 178). Esta lengua, sin embargo, y como corresponde a una pequeña ciudad del ámbito rural, extiende el área de influencia de algunos de sus rasgos a otros personajes que, en ningún caso pueden calificarse como gauchos. Se trata, por ejemplo, de Pedro Machado, el juez de paz ("Pior ha hecho él", vocifera contra Bermúdez en la p. 12), del comisario Barraba ("Yo t'enseñar, trompeta", p. 22), o del mismo caudillo rival, don Ignacio ("¿De ande saca pa tanta misa?", p. 75).

Este procedimiento de individualizar a los personajes por su particular idiolecto se encuentra aplicado también en otros casos, aunque en sentido diverso. No es casual que la lengua de Ferreiro o de Viera, los letrados rivales, aparezca totalmente libre de gauchismos, ni tampoco el estilo marcadamente retórico peninsular de los discursos de don Francisco Pérez y Cueto, incluso en los instantes de mayor acaloramiento ("¡Mandrias! ¡Canalla soez! ¡Inmunda estirpe", p. 169), ni por supuesto las frases en italiano que caracterizan el habla del doctor Fillippini, y que ya hemos tenido ocasión de observar. El efecto de real que estos artificios traen consigo permite crear la ilusión de que el referente se entrevé, es recuperado, al otro lado de los comentarios y valoraciones del narrador cronista.

Los gauchos, entonces, aparecen nítidamente diferenciados, con caracteres y funciones propias, que no serán exactamente los mismos en los diversos relatos que protagonizan. Si atendemos al primero de ellos, el VIII, "Poncho de verano", sin embargo, parecen confirmársenos muchas de las impresiones obtenidas durante el apartado anterior.

La ley del embudo

El argumento de este relato es muy sencillo. "Desde meses atrás -dice su frase inicial- no se hablaba en Pago Chico sino de los robos de hacienda" (p. 74). Estos han menudeado, y se han ido produciendo con una impunidad tan pasmosa, que las sospechas han ido recayendo en el propio comisario Barraba. Los opositores lo comentan

en la botica de Silvestre, y don Ignacio teoriza sobre la condición casi estructural del compadraje entre los cuatrerros y las autoridades que se apoyan sobre ellos. Algún robo a alguna personalidad influyente lleva el caso hasta los periódicos de la capital, que piden, especialmente los de la oposición, obviamente, que se aclare el caso cuanto antes. Las previsiblemente inútiles batidas de Barraba provocan creciente hilaridad entre los vecinos, que llegan incluso a burlarse de él a su paso.

Ante esta situación, el comisario decide llevar como sea a prisión a un cuatrero para ofrecer a la opinión pública un castigo ejemplar, e intensifica sus rondas. Y, en efecto, en una de ellas, cuando ya regresaba, al amanecer, distingue a un paisano que se aleja con un costillar y un cuero de vaca. Cuando se acerca para detenerle descubre a Segundo, "pobre paisano, viejo, cargado de familia, que se ganaba miserablemente la vida haciendo pequeños trabajos sueltos" (p. 79). De nada sirven las protestas del infeliz, ni sus promesas de que sólo había carneado una vaquillona que encontró muerta. Barraba ha decidido achacarle todos los robos acaecidos en los últimos tiempos en el pago.

Un castigo ejemplar había prometido a la población, y, en efecto, la primera paliza, propinada al anciano en el momento de su detención, recuerda, aunque en muy distinto tono, las que relataba Eduardo Gutiérrez. Alguno de sus elementos hiperbólicos, incluso, ("siguió azotando hasta que se le cansó, 'más que la mano, el rebenque'", p. 79) sugieren la relación.

Al llegar al pueblo, el castigo proseguirá, ahora en forma de tortura morosa y degustada con evidente placer por el comisario.

"El cuero, fresco y blando, fué desdoblado con un cuchillo, hízosele en el centro un tajo de unos treinta y cinco centímetros de largo... Segundo fue conducido al patio [...]. Lo obligaron a meter la cabeza por el boquete del cuero, y uno de los agentes alisó con cuidado los pliegues, ajustándolos al cuerpo" (p. 81).

"¡Lindo poncho fresco... de verano!", exclama Barraba. Inmediatamente le ordena dar vueltas a la plaza de Pago Chico durante horas y horas bajo el tórrido sol del mediodía de verano.

"El desdichado intentó detenerse una o dos veces, pero el activo rebenque hizo deshacer sus ilusiones de descanso... El sudor corría por sus rostro, mezclado con la sangre coagulada que disolvía, flaqueábanle las piernas, y comenzaba a sentirse estrecho en el poncho de cuero, poco antes tan holgado. Éste, en efecto, secándose rápidamente con el sol [...] iba poco a poco oprimiéndole por todas partes, como un ajustado "retobo", hasta obligarlo a acortar el paso" (pp. 82-83).

Tal es el espectáculo que se les ofrece a los horrorizados habitantes de Pago Chico como castigo ejemplar. Un vecino se arriesga a dar agua al reo. Será el único, porque el

comisario lo prohibirá expresamente desde ese momento. Las quejas de determinados políticos de la oposición serán desoídas. El final del suplicio es entonces previsible.

"Segundo rodaba desmayado entre el polvo, tieso como un tronco seco, rígido, aprensado en los tenaces y rudos pliegues rectos del cuero que le penetraban en las carnes. Había soportado el atroz suplicio sin lanzar un ay, mientras tuvo fuerzas para tenerse en pie...

Hubo que sacarle el poncho cortándolo con cuchillo. De la plaza se lo llevó casi agonizante al hospital" (p.84).

Como se aprecia en las extensas citas que hemos aportado, el humorismo y la ironía están prácticamente ausentes por completo del relato. Parece, incluso, tomar prestados del folletín determinados elementos, precisamente para enfatizar la magnitud de la injusta arbitrariedad cometida, desde la miserabilista descripción del viejo don Segundo, hasta el detalle con que se describen los estragos de la tortura en su cuerpo.

En el final, la risueña ironía que preside muchos otros momentos del volumen, deja paso a un tono evidentemente amargo, cercano de hecho al sarcasmo.

"Párrafo del editorial aparecido al día siguiente en *El Justiciero*, periódico oficial de Pago Chico.

'El comisario Barraba ha satisfecho ampliamente la vindicta pública y merece el aplauso de todas las personas honradas, pues la terrible y merecida lección que acaba de dar a los cuatrereros hará que cesen para siempre los robos de hacienda, aunque algunos la tachen de cruel y arbitraria, amigos como son de la impunidad. [...]'

Dos meses después, Segundo estaba en Sierra Chica, su familia en la miseria y el señor comisario se compraba otra cosa..." (p. 84).

Así se escribe la historia

Obviamente, además, ese párrafo, con sus puntos suspensivos finales, implica una generalización. "Así se escribe la historia", podríamos extraer como corolario de ese cierre del relato. En este caso, entonces, como en los anteriores, podemos insistir en la lectura de Pago Chico como ejemplo representativo de la totalidad de la nación. El gaucho, del mismo modo, es un representante del pueblo, que sufre las arbitrariedades de los que detentan el poder.

Más que a los símbolos fundacionales de *La guerra gaucha*, Segundo parece remitir a la *Ida*, o a los folletines de Eduardo Gutiérrez y a sus alegatos contra la justicia en la campaña. O incluso, por momentos, por qué no, a esa otra representación del pueblo argentino, del obrero y del campesino argentino, que determinados escritores están tratando de construir por las mismas fechas¹. En 1908, el gaucho estaría mostrando

¹ En estos textos, como observa Carlos Gamerro, "la identificación con el gaucho se da principalmente entre el héroe anarquista individual y el gaucho alzado". Vid. Gamerro, Carlos, "La gauchesca anarquista", *Filología*, año XXIV, 1-2, Buenos Aires, 1989, pp. 133-164.

una vez más su carácter de mito abierto, susceptible de redefinición, y aquellos que se estaban reclamando sus descendientes, por un momento aparecen del lado de afuera de la representatividad del gaucho, colocados del lado de los verdugos.

Por otro lado, y con tintes bien expresivamente sombríos, el relato retoma otro de los motivos que constituían ya a estas alturas la ficción gauchesca: la violencia, vertical en este caso, sin venganza posible en esta pampa urbanizada, ejercida y dosificada por una implacable máquina estatal. No hay gaucho matrero. El paisano es sólo, ahora, el objeto de la violencia. Pero en esta ocasión, sin alianza posible entre ese aparato y la voz narradora, sin que parezca reservarle en la ficción otro lugar que no sea el del horror. El relato, sin posible ironía, sin capacidad de neutralizar o de tamizar por el humor, se convierte en impugnación. La voz del letrado, del escritor profesional, por un momento devela, y en ese gesto, aunque no pueda decir "nosotros" con Segundo, en el propio carácter abierto de los puntos suspensivos, se sitúa del otro lado de la violencia estatal, sin reconducción posible. No es casual entonces el recuerdo de *El gaucho Martín Fierro*.

Y no sólo la violencia aparece en estas páginas, sino la tortura, el relato moroso de la violencia aplicada calculada y friamente sobre cuerpos pasivos, la descripción del goce sádico del torturador, que quizá se desliza también en quien contempla, como puede leerse en los ojos alucinados de los espectadores ("el gentío, sobrecogido, olvidaba el calor", p. 83), recuerdan determinadas venganzas de Santos Vega, ante la larga cohorte de sus admiradores, e ingresan, así, una vez más, en el espacio representativo de la nación, en la imagen ficcional de la Argentina. El poder, en esta pampa de las ficciones, se escribe, deja sus huellas de manera nada metafórica sobre los cuerpos.

5. El gaucho como personaje cómico

Sin embargo, esta no es, ni mucho menos, la única versión del gaucho que encontramos a lo largo de los relatos que componen el volumen. Su función no será sólo la de víctima indefensa de los abusos de la autoridad, sino que otros rasgos, igualmente con antecedentes rastreables en la larga tradición que ya precede a estos textos, estarán presentes. En algún caso, incluso, darán sentido a relatos completos.

Por ejemplo, es bien sabido, que, desde los inicios más remotos del género gauchesco, los diálogos de Bartolomé Hidalgo (en concreto, los de "visita del gaucho a la ciudad"), la construcción del gaucho patriota no estaba necesariamente reñida con su protagonismo en determinados *gags*, que tenían como destinatario privilegiado receptores letrados o, cuando menos, urbanos. No es mucho que en relatos como éstos, representación ejemplar del campo para un público masivo, y también urbano, encontremos este componente.

Como reverso de un relato como "Poncho de verano", será posible, entonces, señalar otros que presentan al gaucho como protagonista de anécdotas humorísticas. Algunos, de hecho, tienen estructura de chiste, mientras otros, se deslizan al terreno de la picaresca. Los ilegalismos de las clases populares, para adoptar los términos de Foucault, son observados con humorística indulgencia por un narrador, ahora sí, ostensiblemente distante.

En estos relatos, además, llama la atención la participación en rasgos gauchescos que ahora presentan risueñamente determinadas autoridades rurales. Son los "personajes de transición" de que habla el periodista autor de "Psicología gubernativa". Su función en estos relatos humorísticos deberá hacernos pensar, por primera vez, en desde dónde se realizan las lecturas reductoras de los textos de Payró, por dónde comienzan a leerlos.

La vieja Ramona en la ínsula Barataria

Un buen ejemplo de este tipo de relatos es el número IV, "El juez de paz", que se centra en la huida de una china con un gaucho, uno de los motivos ya tópicos en todo tipo de relaciones gauchescas, y en la reclamación posterior de la madre ante la justicia, con la sentencia salomónica consiguiente.

Una de las evidentes figuras cómicas del relato es Misia Clara, la madre burlada, "una vieja criolla de muy malas pulgas que consideraba a su hija como una máquina de lavar, acomodar, coser, cocinar y cebar mate, puesta a sus órdenes por la divina providencia" (p. 36). Es decir, se trata, de una nueva versión de uno de los personajes

habituales de los relatos pampeanos, que cuenta en su ascendencia con las tías rezadoras del hijo Segundo de Martín Fierro, o con Ramona, la odiosa anciana madre de Marta, a la que Hormiga Negra propina inverosímiles palizas. En el futuro, la doña Pacomia de la Cruz, de *El inglés de los güesos* o las tías de Fabio en *Don Segundo Sombra* serán sus obvios descendientes textuales.

A la de Pago Chico, es decir, a Misia Clara, el relato nos la presenta desatándose "en dicterios para su hija y el raptor, con palabras de tinte tan subido, que no debe consignarse ni un pálido reflejo de ellas, so pena de ir más allá de la incorrección. Era una fiera -añade-, un energúmeno, una tempestad de blasfemias y de maldiciones" (p. 37). El narrador hace explícita su distancia con respecto al personaje, a la vez que consigna irónicamente su hipócrita y desmedida reacción. Distancia infranqueable, además, que la condena a una exterioridad irreductible a la letra. Un mínimo atisbo de sus palabras condenaría irremediablemente a este discurso a la incorrección.

Así las cosas, la evidente injusticia de los dicterios de la vieja burlada, no indignan, como tampoco conmueve su situación de anciana solitaria. No hay matices, explicaciones, condescendencia. Sus quejas y sus blasfemias solo pueden mover a la risa.

"M'he quejar a la autoridad!", concluye por fin. Y entonces, el narrador, se demora en un excursu explicativo que devuelve al texto el registro del opositor.

"Por más veleidades de rebelión que tenga el campesino nuestro, por más independiente que parezca, la autoridad es un poder incontrastable para él. Los largos años de sujeción y de persecución, desde el contingente hasta las elecciones actuales, con todas sus perrerías, le 'han hecho el pliegue' y sólo otros tantos años de libertad permitirán que comience a desaparecer su fe en esa providencia chingada" (p. 38).

Sin embargo, el resto del relato nos presenta un día de trabajo del juez de paz, don Pedro Machado, encarnación, como ya sabemos, en Pago Chico, de esa "providencia chingada". Pues bien, en la resolución de algunos de los conflictos planteados, no queda nada claro si el objeto de la sátira del narrador es tanto el fallo del juez de paz como la índole misma del pleito. "Todo Pago Chico -leemos en el arranque de esta larga secuencia narrativa- estaba en pleito o buscaba la ocasión de estarlo" (p.36). Las sentencias parecen estar caracterizadas más por la brutal sinceridad del sentido común, que por una voluntad explícita de prevaricación. Sancho en la ínsula Barataria, en suma. O más exactamente aún, el paisano borracho del *Gobierno gaucho*, de Estanislao del Campo¹. Pedro Machado sería un personaje en muchas ocasiones risible más que condenable.

¹ "Tomé en casa el otro día / tan soberano peludo, / que hasta hoy, caballeros, dudo, / si ando mamao todavía. / Carculen cómo sería / la mamada que agarré, / que, sin más, me afiguré / que yo era el mismo gobierno, / y más leyes que un infierno / con la tranca decreté", Del Campo, Hilario, *Gobierno gaucho*, en Becco, H. J., ed. cit., vv. 1-10, p. 1126. A partir de este momento empieza a dictar leyes que igual se

De hecho, por ejemplo, ante la exposición del vecino que llega dispuesto a reclamar a la municipalidad, parece evidente que trata de hacer revertir al caudal público un fraude al que él mismo no ha sido ajeno. "Ahora resulta -explica- que el agrimensor municipal no supo darme la línea y que la pared medianera [...] se entra en el fondo, en el terreno del señor, que me reclama las varas que le faltan" (p. 39). Así las cosas, la expeditiva resolución del juez Machado tampoco parece tan arbitraria: "Vayan los dos a ver si se arreglan, y pronto... que sinó les atraco una multa!" (*ib.*)

El relato, buen ejemplo, como dijimos, de aquellos de los que componen *Pago Chico* que tienen estructura de chiste, concluye abruptamente con la sentencia del caso planteado por Misia Clara. Antes, la actitud del juez, irónica y cachazuda, de hombre que entiende a la primera la situación, reproduce en el interior del relato la posición del propio narrador. "En la cara del juez retozaba una sonrisa reprimida a duras penas" (p. 41). Los lectores, obviamente, reímos con él. Y más aún, prorrumpimos en una ruidosa carcajada ante la rotunda conclusión del relato:

"-¿Qué resuelve, qué resuelve, D. Pedro? -clamó misia Clara, desesperada y lamentable, con las arrugas más hondas y terrosas que nunca.

El insigne funcionario levantó lentamente la cabeza, y después sentenció con calma:

-¿Yo? Que sigan no más, que sigan..." (p. 41).

Con él reímos, y desde su "trono" (p. 38), contemplamos también a la patéticamente egoísta vieja demandante. Entre el vecino que quería demandar a la Municipalidad y la ínclita Misia Clara, el intento de ordenar detener a Viera ante las quejas de un gubernista por un artículo aparecido, frustrado sólo cuando su secretario le informa que no tiene jurisdicción sobre delitos de imprenta, no basta para convertir la parodia en impugnación. Más todavía cuando en ese mismo episodio el centro de la anécdota parece ser la ignorancia del juez sobre sus propias competencias. "¡También vos!, ¿por qué no me decís?", acusa al secretario tratando de salvaguardar su dignidad en peligro (p. 40). El humor actúa entonces como elemento homogeneizador de las distintas sentencias, como elementos nivelador.

Un Juez de paz

Esta tendencia se mostrará con mucha mayor claridad, agudizada por tanto, en los *Nuevos cuentos de Pago Chico*, escritos con posterioridad, publicados después de la muerte de Payró (1929), y desde entonces formando parte de las sucesivas ediciones. En

refieren a la supresión de las levas forzosas, que a los abusos de los pulperos, el sistema de propiedad de la tierra, o lo caro que resulta casarse...

ellos, y como si de una reescritura de *La vuelta de Martín Fierro* y de su relación con la *Ida*, se tratara, se aprecia un cambio evidente en el lugar de enunciación del autor, decano de los escritores profesionales -independientes- argentinos. Uno de los relatos, "Justicia salomónica", vuelve a presentar al juez de paz don Pedro Machado en acción.

El pleito que en esta ocasión se le presenta es todavía más esperpéntico. Una pelea conyugal entre Bermúdez y su brava esposa termina con el gato saltando espantado por la ventana sobre la cabeza de Salustiano Gancedo, otro de los notables del pueblo, al que deja convertido en un "ececómo" (p. 234). La pelea consiguiente acaba con ambos en el juzgado de paz, donde lejos de apaciguarse los ánimos, menudean los insultos.

Si recordamos la pelea entre Domingo Luna y precisamente el juez de paz, narrada en el relato que sirve de prólogo a todo el volumen, nos encontramos con una actitud de éste bien diferente, que le lleva a fundar *El justiciero* con la intención inicial de ponerle "los cueritos al sol" a su rival. Los argumentos mediante los cuales el escribano Ferreiro había puesto fin a la pelea, habían destacado por su ejemplar contundencia, y por poner de relieve uno de los fundamentos de la sociabilidad pagochiquense: "Habría hecho peor [Domingo Luna], no digo que no. Pero él no está en posesión de un campo sin título de propiedad, ni de seis o siete lotes urbanos, que la Intendencia puede reivindicar de un momento a otro" (p. 12).

Pues bien, en esta ocasión, tantas páginas más tarde, en la que Pedro Machado se encuentra ejerciendo su cargo de juez de paz, su actitud es muy diferente a la de Ferreiro. Para empezar, ninguna acusación de corruptelas se infiltra entre el cruce de insultos de los dos vecinos. Son graciosos por su simpleza, pero nada más que esto ponen al descubierto. Y además, ante la contumacia de los dos enfrentados en mantener el pleito a toda costa, agravándolo cada vez más con sus insultos durante la vista, les impone a cada uno idéntica multa, concluyendo su sentencia con el siguiente discurso, que también pone fin al relato:

"Pero es que son sonsos. ¿No les decía yo que se amigasen, que era lo mejor? Aura vayan si quieren a buscar madre que los envuelva, métanse en pleitos en La Plata, hagan que se rían de ustedes en todas partes, y empiecen a rascarse los bolsillos... Allí la justicia es mucho más cara y no tan liberal como en el Pago. No le han puesto el nombre al puro botón: La Plata llama la plata" (pp. 242-243).

Es su voz la que aporta la moraleja de la historia. Como puede observarse, en el espacio que va desde "El juez de paz", a "Justicia salomónica", Pedro Machado ha ido desarrollando su capacidad para encarnar el sentido común popular. La misma justicia que representa, resulta ser ahora "liberal". El prevaricador ha desaparecido por completo, y ha ido convirtiéndose en un hombre cachazudo, del pueblo, con su sabiduría intrínseca,

entrañable y paternal, que pone la medida ante los desafueros de sus vecinos, primarios y temperamentales -menos sabios-, pero inofensivos en el fondo. La imagen del buen Sancho y su infalibilidad resulta mucho más nítida.

Un relato picaresco de aparecidos

Esta función humorística del gaucho, así como este tratamiento, también humorístico de las autoridades, precisamente en cuanto participan en parte del carácter gauchesco, se aprecia con idéntica claridad, si no mayor, en otro de los *Nuevos cuentos de Pago Chico*, "El fantasma".

Este relato participa de la estructura de otro subgénero nítidamente reconocible en los relatos gauchescos. De hecho, sigue de cerca el esquema, por ejemplo, de otro de los relatos de los que nos ocuparemos en el capítulo siguiente de esta Tesis Doctoral, "Las brujas", incluido en el volumen *Los gauchos judíos*, de Alberto Gerchunoff. Una vecina empieza a observar aterrorizada fenómenos extraños, de aparente origen sobrenatural, de los que da cuenta al resto de la comunidad. Estos debaten sobre lo sucedido, y aportan relatos de sus respectivas tradiciones (judía y criolla en el caso de Gerchunoff; la española del doctor Pérez y Cueto y la criolla de Severo Rendón en el del relato que ahora nos ocupa) para apoyar la posibilidad o no de las apariciones.

La narración de los hechos sucedido en Pago Chico va a adoptar un desarrollo bien distinto al del viejo compañero de partido de Payró. "El fantasma" parece estructurarse más bien como una especie de parodia de los relatos de aparecidos, presentes en la tradición oral, y de los que la literatura había dado ya repetidas muestras². En este caso, de hecho, la narración se va a ir deslizando hacia la picaresca, ya ensayada por su autor en *El casamiento de Laucha*.

Y precisamente Laucha, que abandona habitualmente su pulpería de *La polvareda*, para topar sus copas en la rebotica de Silvestre, es uno de los colaboradores de Severo Rendón, todo un compadrito, en su intento de conseguir que doña Jesusa, la madre de su amada Emer, no consienta su matrimonio con Enrique Gancedo, uno de los mejores partidos del pueblo. Todo un aparato de apariciones, que fingen ser su difunto marido, le

² Un ejemplo, tan sólo, la aparición de luces malas en la obra de Edmundo Wernicke, *Memorias de un portón de estancia* (1918), que nunca llegan a desmentirse: Buenos Aires, Guillermo Kraft limitada, 1946, p. 111, a pesar de que luego dan origen a un enredo que guarda ciertas similitudes con el que ocupa el centro de este relato, *ibidem*, p. 119. Ejemplos de descendencia de este motivo, nos encontraremos diversos en torno a la generación modernista: además del ya mencionado de Alberto Gerchunoff, podemos mencionar el final de *Zogibi* (*vid infra*), de Enrique Larreta, o el conocido episodio de la lucha del puestero con el diablo en *Don Segundo Sombra*, por cierto, todas ellas obras anteriores a la publicación de los *Nuevos cuentos de Pago Chico*.

piden a la aterrorizada matrona que modifique sus planes. Será precisamente el cambio de actitud de la interesada Emer, que pasa de la complicidad al hartazgo de la situación, lo que precipite el desenlace y el descubrimiento de la impostura: "hacían correr una sábana con unas cañas a modo de brazos, por la soga doble de la ropa, montada sobre unas roldanitas, y luego la retiraban rápidamente por encima de la tapia con un piolín; hablando por un gran embudo de vidrio prestado por Silvestre [...] y la calavera [...] era una cáscara de sandía con agujeros y una vela dentro" (p. 231).

Severo Rendón es un compadrito, mucho más que un gaucho guapo, como lo demuestra su léxico, que tiene más de lunfardo que del tradicional dialecto gauchesco de la literatura ("Enriquito Gancedo -según él- [...] es un verdadero ganso, un pajuate, un cantimpla", p. 214). El relato, entonces, consiste en el seguimiento regocijado de esta travesura de estos pícaros y de las pesquisas del comisario Barraba para descubrir la realidad. De nuevo, el gaucho, esta versión al borde mismo de urbanizarse, es el protagonista de un relato humorístico. Su alegre falta de escrúpulos en asuntos de amor, su desenvoltura, su ingenio, hacen reír.

La despolitización se hace completa. El cruce de artículos de opinión, entre *El justiciero* y *La pampa*, que ya no se ocupan de los avatares políticos de Pago Chico, sino ahora de la investigación realizada por Barraba sobre los fantasmas, resultan ejemplares en este sentido. Los ditirambos del periódico gubernamental, en esta ocasión, por cierto, no desmentidos en su totalidad por el órgano opositor, son sin duda el reverso de la cínica cita que cerraba amargamente "Poncho de verano".

Según *El Justiciero* "el activo e inteligente comisario Barraba había ahuyentado para siempre a los malevos 'ajenos a la comunidad'". "Por esta brillante campaña -agregaba- le desearíamos el ascenso que merecía, pero por egoísmo no se lo deseamos, porque nos privaría de los servicios de tan sobresaliente funcionario policial" (p. 231). De la impugnación de la verdad oficial, a la sonrisa por lo exagerado del elogio. De la sátira política, del ataque del escritor de oposición, incluso del carácter representativo de los sucesos pagochiquenses, sólo queda, a estas alturas, el gesto.

Y no resulta en absoluto difícil abundar en este sentido. A la transformación paulatina del juez Pedro Machado, corresponde otra paralela del comisario Barraba, que aparece dotado, en este relato, con idénticas virtudes de campechanía y buen sentido popular. Nos lo encontramos plenamente entregado a la resolución del enigma, del que, por una vez, no es responsable en ningún grado. Después, cuando descubre el engaño y sus autores materiales, entre los cuales, por cierto, se encuentra el destacado opositor

Silvestre, objeto de hostigamiento oficial en otro relato³, en lugar de entrar a sangre y fuego y aplicar ponchos de verano a discreción, convoca a los implicados, y los convence paternalmente, con la paciencia de un compadre, de la conveniencia de desistir. "Mientras en fino amor y compañía empinaban el codo -son las palabras exactas del narrador-, les demostró que estaba al cabo de todos sus manejos, pero que gastaban al cuete el tiempo y la saliva, porque la moza se les había ido al campo contrario. 'Mujer y veleta todo es uno, como dicen en el Rigoletto'" (p. 230), broma esta por cierto sobre la utilización iletrada de referentes de la alta cultura, en el más puro estilo del *Fausto*, de Estanislao del Campo.

Ni que decir tiene que la reunión acaba con Severo y Barraba abrazados, y pensando cómo echar tierra sobre el asunto. Sus consejos finales, lo son de pícaro a pícaro. En eso, en patriarca de pícaros y burladores, ha venido a concluir el cruel y arbitrario Barraba, brazo armado del poder municipal: "¡No te vas a meter con el pavo de Enriquito! ¡Déjalo nomás, que puede ser que más tarde, si se casan... ya me entendés, Severo! Es lo mejor, porque siempre se dirá que sos el mozo más diablo de Pago Chico" (p. 230).

Un policial paródico

El relato de aparecidos no es el único género objeto de la parodia. La reescritura de otro, explícitamente mencionado por el narrador, se realiza precisamente en torno a la figura del comisario Barraba.

"Aunque no hubiera leído a Edgar Poe, ni siquiera a Gaboriau -Sherlock Holmes estaba aún en el limbo- y Sarmiento fuese un opio para él, Barraba conocía por las mentas las hazañas de Calibar y otros rastreadores, tanto criollos como europeos. Eduardo Gutiérrez hubiera hecho con él un polizonte menos que mediano" (pp. 221-222)

En efecto, el relato puede leerse también como la narración en clave paródica de las pesquisas policiales para la resolución de un enigma, que llevan al descubrimiento final del responsable. En ese contexto, Barraba aparece como a mitad de camino entre los héroes más conocidos del género policial, con una gran aceptación masiva en el momento en que este texto es producido, y el rastreador criollo, tipificado por Sarmiento en el *Facundo*⁴. Policía a la criolla, entonces. Y reparemos que la parte criolla es aportada por

³ En "¡Guerra a Silvestre!", los partidarios del gobierno, para acosarlo, llevan a Pago Chico otro boticario. Silvestre debe echar mano de todas sus facultades para lograr que vuelva a marcharse (pp. 192-195).

⁴ Por cierto que Sonia Mattalia se plantea, siguiendo a Jorge Lafforgue, (*Antología del policial argentino*, Buenos Aires, Losada, 1998) el motivo de la pregnancia del esquema del policial en el canon de la literatura argentina. No deja de ser curioso observar como Payró coincide con ambos autores al vincular *Facundo* al policial, pero no refiriéndose al relato central, esto es, la vida de Facundo Quiroga como un relato criminal, sino vinculando una de las figuras del gaucha arquetípicas por Sarmiento a los

uno de los arquetipos sarmientinos que se ve, por tanto, confirmado. Las imágenes rurales aportadas por éste, aparecen entonces como substrato de la ficción de Payró. Se trata de una inesperada contigüidad, sobre la que habremos de volver más tarde.

Sin duda que ésta es otra clave de lectura para el texto, que alude a la estructura de una de los géneros favoritos de su público. Y, sin duda, también, que este juego paródico con las convenciones de distintos géneros se presenta claramente despolitizado. El humor procede del contraste entre Barraba y sus modelos, en una trama que nos recuerda incluso al grotesco criollo, que triunfaba ya en los escenarios urbanos por estas mismas fechas. Pero, eso sí, finalmente, y en cuanto representante de la autoridad del Estado, como hemos visto, es capaz de restablecer el orden.

Aquel remoto poncho de verano

Y es que puede observarse una nítida evolución ideológica de la narración, que pasa por modificar radicalmente la figura del comisario. Así, la narración, en un momento dado, retoma el lugar de mayor nitidez e intensidad en la denuncia de todo el volumen, precisamente "Poncho de verano", para reescribirlo y limitar así por completo su alcance. En su primera aparición nos encontramos a Barraba completamente entregado a la inacción. Los motivos, tal y como son presentados por el narrador, sin duda justifican lo extenso de la cita.

"Desde que emponchó al viejo Segundo en su viejo cuero de vaca, el famoso 'poncho de verano', se había llamado a silencio, diciéndose que no estaba el horno para bollos, y andaba en todo con sus pasos contados. La oposición iba ganando terreno en la provincia y el jefe de policía le había escrito secamente a raíz del suceso: 'Absténgase en lo sucesivo de esos atropellos, que desprestigian nuestra importante repartición, sobre todo a la vista y paciencia del pueblo.' El senador Magariños le escribió también. 'En lo del cuatrero Segundo se le ha ido la mano, compadre, y los diarios chillan. Le recomiendo más ojo en lo que pasa de puertas afuera de la comisaría, para no darle el gusto a los pasquineros'. El diputado Cisneros había sido más lacónico y contundente, escribiéndole: 'Mire que no está en la Cuarta de Fierro, y no sea bárbaro, amigazo'. Con estas lecciones, Barraba había caído en la pasividad más completa y se pasaba el día tomando mate, para no dar qué decir" (p. 209).

El relato se refiere a los sucesos acaecidos en "Poncho de verano", precisamente para impugnar la operación que vimos que allí se realizaba en su conclusión. La relectura

protagonistas del género, convirtiéndola en una especie de hermano menor. La ficción gauchesca, así, y no sólo representada por los dramas policiales de Eduardo Gutiérrez, es entonces invocada también como un conjunto de obras atravesadas en mayor o menor medida, por la estructura del policial. Nada tiene de sorprendente pues, como estamos viendo en esta Tesis Doctoral, uno de sus temas centrales es, precisamente, el de la representación de la Ley, y la construcción, simbólica en muchos casos, del concepto mismo de la criminalidad. Vid. Mattalia, Sonia, "La ascendencia borgiana en narradores argentinos actuales", en *Actas de congreso "Borges"*, Sevilla, Universidad de Sevilla, en prensa.

operada tiende a restarle representatividad, a convertirlo en un hecho aislado, y, lo que resulta más sorprendente, a desmarcar a los jefes del partido gubernativo de los desmanes de su subordinado. Todos, con mayor o menor grado de contundencia, se aprestan a reprimirlo. Por bárbaro incluso, en el caso de Cisneros, sin duda el más contundente de los citados. La referencia en la cita a la acción de la prensa, esos diarios que *chillaban* en la capital, coloca el lugar de enunciación de este narrador en el sitio que le corresponde: corrector de abusos circunstanciales -por cierto, en el pasado-, mucho más que impugnador del sistema. En eso ha devenido el intelectual de oposición que imaginó Pago Chico para explicarse los males del país.

En diferentes ocasiones, entonces, encontramos al gaucho como protagonista de relatos humorísticos, que, como sucedía en los ejemplos clásicos del género, encuentran el sentido de su humor en una mirada vertical y jerarquizadora que detecta en el gaucho aquello que no tiene, y que por tanto enfrenta sus acciones y palabras a la percepción de narrador y lectores.

Así, esta distancia permite la contemplación divertida de sus tretas, su desenvoltura y su falta de escrúpulos. "Ahora el gaucho es un elemento inerte y por tanto inútil y embarazoso. Tiene que desaparecer y desaparecerá... por degeneración que es muerte y por absorción que es transformación"⁵, escribirá Roberto J. Payró en alguna ocasión. Entre líneas de estos relatos, como el gesto previo que les da origen, a pesar -o quizá explicando- la indulgente complacencia de una mirada enfrentada a la grosera otredad, tan lejos de su realidad cuanto graciosa por ello mismo, es posible leer una afirmación si no idéntica, sí muy parecida. La contigüidad genealógica antes mencionada con el relato sarmientino de la pampa, se revela entonces como profunda. No es sólo el arquetipo del rastreador lo que comparten.

Pero no sólo esto. Es precisamente su participación de la idiosincrasia criolla uno de los elementos que toman a determinados representantes de la autoridad en risibles, que quitan hierro a sus acciones abusivas. Son, después de todo, "individualidades de transición", mitad gaucho, mitad letrado, como Barraba era mitad rastreador mitad detective, condenadas a desaparecer. Sus acciones, entonces, no pueden ser otras que las que hacen. Sus tropelías estarían vinculadas a esa mitad de gaucho, a esa mitad agreste, que todavía conservan a pesar de su posición. Son gauchos malos, para volver a Sarmiento. Pero en el fondo, entonces, y precisamente por lo primario de su condición, no son mala gente, parece decirnos una y otra vez. Mirad esto que dijeron, parece por

⁵ La cita corresponde a otro de sus volúmenes póstumos, *Charlas de un optimista* (1931), y es aportada por Juan Carlos Ghiano, "Payró y el nieto de Juan Moreira", *op. cit.*, p. 147.

momentos decir el narrador, cómo tiene la sabiduría -menor, graciosa por su rudimentaria sinceridad, pero sabiduría al fin y al cabo- del sentido común.

El escritor, armado con su bagaje cultural y moral puede por ello demorarse en el relato de sus corruptelas con idéntica actitud jocosa con la que narra la tramoya ingeniada por unos gauchos compadrones para hacer creer a una matrona que se le aparece su marido. Son cosas "superadas", o si no, indefectiblemente "superables", estamos tentados a decir nosotros también como lectores, al enterarnos de las justas reprimendas que recibe Barraba de los letrados y jerarcas para los que trabaja, anuncio sin duda de un estadio superior en la evolución de los pueblos. No será ésta, como tendremos ocasión de comprobar en un apartado posterior, la única estrategia recondutora que podremos detectar en estos relatos. El filtro de la nostalgia, presente de alguna manera también aquí, será otra de ellas.

6. Atisbos de Arcadia en Pago Chico

Pero tampoco con ésta se agotan las versiones de la imagen del gaucho. Otro arquetipo, también señalado por Sarmiento en su ficción fundante, va a centrar y dar sentido a uno de los relatos, "Poesía". El tono con que será contemplado por el narrador, remitiendo a su propia tradición textual, y aún a pesar de todo lo que llevamos ya visto, no podrá dejar de resultarnos sorprendente.

Santos Vega en Pago Chico

"Poesía" es, de hecho, uno de los escasos relatos del volumen que tienen un escenario propiamente pampeano. Del otro, "El diablo en Pago Chico", nos ocuparemos más tarde, pero baste decir, de momento, que, curiosamente, en ambos, el narrador se demora en descripciones líricas que alcanzan, en el caso del segundo de los relatos, las proporciones de un auténtico *tour de force* técnico.

Es decir, el escenario rural, en toda su virgen inmensidad, se convierte, también para este narrador satírico, en un espacio privilegiado para la lírica, para la lectura de sentidos trascendentes, abiertamente propuestos como tales. "Poesía", así, relato que sugiere este tono desde su mismo título, y desde el epígrafe ("Poesía eres tú", de Gustavo Adolfo Bécquer), se abre con una descripción cargada de elementos que señalan su construcción como lírica, que apuntan a señalar un trabajo consciente sobre la prosa.

"La noche de verano había caído espléndida sobre la pampa poblada de infinitos rumores, como mecida por un inacabable y dulce arrullo de amor que hiciese parpadear de voluptuosidad las estrellas y palpar casi jadeante la tierra tendida bajo su húmeda caricia. La brisa, cálida como una respiración, se deslizaba entre las altas hierbas agostadas, fingiendo leves roces de seda, vagos rumores de besos" (pp.159-160).

Esta auténtica apoteosis *kitsch*¹ se prolonga durante varias líneas todavía. En efecto, si el epígrafe inicial, estaba aludiendo ya a ese casticismo peninsular que parece ser, para Payró, una de las marcas de registro alto, la profusión imaginaria que de pronto ocupa prácticamente la totalidad de la prosa, por muy trillada que se nos aparezca, apunta en el mismo sentido. O más precisamente, el hecho de ser imágenes muy trilladas, hacen más explícito, por evidente, el gesto de dotar de nivel literario al texto, precisamente en el

¹ Si consideramos que un texto es Kitsch, "porque estimula efectos sentimentales", y "porque tiende continuamente a sugerir la idea de que, gozando de dichos efectos, el lector está perfeccionando una experiencia estética privilegiada" Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1999, duodécima edición, p. 89, es decir, es kitsch porque multiplica los clichés marcadores de prosa de calidad hasta no dejar ninguna duda.

momento en que el narrador se demora en una descripción de la pampa. Después de todo ése es, también en esta ficción, el paisaje nacional. De espacio representativo lo vamos a observar erigirse, una vez más, en símbolo totalizador.

En el párrafo siguiente, los hombres son incluidos en el paisaje.

"Y los peones de la estancia de don Juan Miguel García, tendidos en el pasto, al amor de las estrellas, iluminados a veces por una ráfaga roja que relampagueaba de la cocina, fumaban y charlaban a media voz, con palabra perezosa, inconscientemente subyugados por la majestad suprema de la noche" (p. 160).

Los gauchos, artísticamente dispuestos en clarocuro, conversan, una vez más, en torno al fogón, sin duda una de las escenas más repetidas en la literatura argentina. Y una vez más, también, son definidos como "los peones", en este caso de don Juan Miguel García. El narrador, que así los identifica a partir de su patrón, obviamente habla desde el espacio de los patrones. Los gauchos son nombrados por sus relaciones económicas con el estanciero. No trabajan como peones: son los peones de un don. No es extraño entonces que, pocos párrafos más tarde, uno de ellos lamente que, tras la muerte, no puedan seguir boleando y enlazando (p. 163-164). El sentido de su vida, su épica, al igual que sucederá, por ejemplo, y de manera ejemplar, en *Don Segundo Sombra*, se encuentra en el ámbito de sus relaciones asalariadas. Su vida es el exacto sinónimo de su trabajo.

Los gauchos, además, se hallan en el más cercano y profundo contacto con esa naturaleza para describir la cual el narrador ha tenido que echar mano a todo su arsenal retórico. Pero esta relación, primaria, inmediata, se produce de manera *inconsciente*. Se postula, así, simultáneamente, la necesidad de un narrador, superior, que haga consciente esa relación, que plasme en el relato toda su belleza y todo su sentido trascendente, que los gauchos viven sin percibir. Implícitamente, entonces, nivel de sensibilidad, de consciencia de las sensaciones, y clase social, aparecen vinculadas. Consciente es el letrado, quien escribe desde el lugar del patrón.

Así postuladas, las jerarquías sociales aparecen como evidentemente naturalizadas. No resulta entonces sorprendente que los gauchos sean felices en el disfrute de esa vida total que es enlazar y bolear, que tan precisamente se adapta a su condición. A pesar, entonces, de que la pereza de esas palabras que los subalternos se intercambian, deje leer el reverso de esa mirada jerárquica, el gaucho haragán que constituye otra de las ficciones, nos encontramos ya, de hecho, en plena Arcadia gauchesca, plácida y paternal, súbitamente reencontrada a las afueras de Pago Chico.

Así, del mismo modo que estos gauchos gozan de la misma fascinación por la belleza de la noche que el narrador, pero sin poder hacerla consciente, pronto va a

destacarse la individualidad de uno de ellos, que participa, por supuesto de manera instintiva, de la condición artística. Se trata de Pancho, "el aprendiz de payador, que andaba siempre a vueltas con la guitarra y se esforzaba por descubrir el mágico secreto de Santos Vega, con el instinto del pájaro cantor que reclama a la compañera, querida en secreto" (p. 160). Es decir, una vez más, la concepción romántica del escritor, con referencia a la inspiración incluída, encuentra su ficcionalización gauchesca en uno de los epígonos del viejo Santos Vega.

Todas las palabras inspiradas que pronunciará a lo largo del relato, tienen su origen en el amor a su china, Petrona, en este caso, que escucha en silencio, sobrecogida, desde la puerta de la cocina. "¿Quién te enseña esas cosas tan lindas?", le preguntará ella, al final del relato (p. 164). "Vos", le contestará él, besándola en la boca. Es decir, "poesía eres tú". El epígrafe letrado proporciona la clave de lectura desde la que leer las acciones del gaucho. Este, a su vez, participa, de forma intintiva, de esa aptitud, y de ese saber. El payador es una réplica oral del escritor romántico. El escritor profesional, en el momento en que construye su propia autoridad, invoca la primera imagen de legitimidad autónoma de la que el escritor se dotó, y la ficcionaliza en su Arcadia.

Un relato patriótico de aparecidos

El diálogo que Pancho va a monopolizar con su talento, se inicia por el paso de una estrella fugaz, que es percibida por los gauchos como el brillo de un ánima. A partir de la conversación que se traba sobre qué clase de ánima es esa que ha pasado (uno piensa que de un rey, otro que de un inocente), Pancho va a ir desarrollando toda una tipología de las ánimas y sus distintas manifestaciones. En efecto, así, las de los inocentes son "las más lindas", las de luz "más caliente", pero como "cuando se muere una criatura, se v'al cielo derechita", son imposibles de ver (p. 161). Las de las mozas, son las flores de "los macachines", mientras que la de las ancianas, son las de los "güevos de gallo", "y cuanti más buenas fueron en vida el güevo es más grande y más sabroso" (p. 163). Las luces más pequeñas, que se encienden y se apagan, serían, nada menos, que "los cigarros de las ánimas" (p. 162).

De nuevo, por lo tanto, nos encontramos ante un relato de aparecidos, o, más exactamente, ante una colección completa de ellos. Pero la actitud del narrador es muy diferente a la que encontrábamos en "El fantasma". Si allí las creencias de los paisanos, definidas por el doctor Pérez y Cueto como "supersticiones", daban lugar a un divertido relato de enredo, en este caso, se suspende por completo el asentimiento o disentimiento del narrador con respecto al fondo de estas creencias. Lo que aquí importa, en primer

lugar, es que son bellas, que son proferidas y elaboradas en un momento de inspiración, por el vate popular. Su ingenuidad, por ejemplo, será apreciada como un valor estético por el narrador, y también por el receptor urbano.

No se discute si las luciérnagas son o no los cigarros de las ánimas, no es ese el tema. De hecho, incluso su auditorio, que obviamente cree en las ánimas, puede dudar de tanta elaboración, sin cuestionarla realmente, valorándola por el puro gusto de escucharla (es un "balaquiador lindo", como le dice uno de los que lo escuchan, p. 163). Lo importante es que esa frase es señalada en el contexto del relato como una bella imagen. Si antes era el humor, ahora el efecto estético de estas creencias descansa sobre su pintoresquismo.

Pero no sólo esto, sino que, reproduciendo uno de los movimientos fundantes del género gauchesco, esta reproducción en su voz de las palabras del payador, irá decantándose hacia la proclamación de un sistema de inclusiones y exclusiones, presentado como consustancial al ser popular. En primer lugar, esto se realiza a través de la oposición entre las ánimas de los malvados que "todavía tienen vergüenza de lo qu'hicieron en vida", cuyas alas "son esas luces verdosas que andan rastroando por el suelo" y "las de los que son malos de veras, las de los ladrones, los traidores y los cobardes", que, lógicamente, "no tienen luz" (p. 161).

El colmo de la vileza está por lo tanto expresado por tres cualidades que definen con bastante precisión el gaucho malo que las ficciones contemporáneas están diseñando. Por el reverso, podemos leer aquellas que definen el "gaucho bueno", lugar desde el que habla el narrador: tienen respeto por la propiedad ajena (empezando por la del patrón), nunca "madrugan" a su adversario, y tienen como cualidad central el coraje. El escritor de oposición, por tanto, no omite ni una coma en la reproducción del arquetipo.

El siguiente paso, como en las primeras reescrituras letradas del género (el *Santos Vega*, de Rafael Obligado, por ejemplo), es vincular la voz que habla, y la comunidad de incluidos en la que se instala, al concepto abstracto de patria, representada por alguno de sus emblemas habituales, la bandera, el 25 de mayo, etc. Los gauchos, entonces, como descendientes de los fundadores, reviven una y otra vez en sus palabras el momento fundacional. Ésta es la respuesta que da Pancho al enigma que él mismo ha planteado a su suspendido auditorio: "A qué ninguno dice por qué saber hacer tanto frío p'al veinticinco e mayo y p'al nueve de julio".

"Porque p'a la fiestas se vienen tuitos los que peliaron por la patria, sin que falten ni los mismos muertos en los Andes, ¡que son unas montañas altas así de purito yelo!... Y como son tantos... Por eso, en cuantito tocan l'Himno Nacional, es un frío que da calor y que le corre a uno por el lomo" (p. 163).

Así, de un lado, propiedad, lealtad y coraje, quedan vinculados al concepto mismo de la patria. Sin duda que el lector, urbano, además de gozar estéticamente de tanta belleza, quedará también convenientemente edificado. El gaucho, una vez más, es símbolo, personaje y depositario de la tradición nacional. No estamos tan lejos, por lo tanto, de los hombres de Güemes, en *La guerra gaucha*.

El texto, por último, reedita otro de los procedimientos fundacionales del género, y anticipa la explotación estética que de ellos hará más tarde, por ejemplo, Ricardo Güiraldes². Esto es, la descripción extrañada en la voz del otro de realidades conocidas por los lectores. El efecto, que en Hidalgo era fundamentalmente humorístico (visitas del gaucho a la ciudad), aquí aparece con objetivos sustancialmente diferentes: Los Andes, son, así, "unas montañas altas de purito yelo". La ingenuidad, la ignorante expresividad de esa frase, no puede dejar de conmover al lector urbano, como no deja de conmover al narrador.

Artista menor, menor también en la jerarquía social y del saber, y sin embargo con tan hondo patriotismo, Pancho es todo un ejemplo de la argentinidad del pueblo. Este discurso de oposición, no excluye, a cambio, discursos religadores que reproducen sustancialmente los hegemónicos. Como ellos, en el corazón mismo de la comunidad nacional, incluyen las jerarquías.

Lo mismo que Santos Vega

La última de las preguntas sobre los diferentes tipos de ánimas, es proferida por el viejo Braulio, con cierto "sarcasmo disimulado", algo que sólo puede ser atribuido por el narrador a "su irritabilidad de enfermo" (pp. 163-164). La pregunta en cuestión es "Y los payadores, decíme". Sin duda ha tocado un tema mayor. La respuesta será la más emocionada, y, como aquella en que es más perceptible la presencia de la inspiración, la que con mayor esfuerzo ha sido proferida, la única en verso:

"Pancho contrajo con esfuerzo los músculos de la cara, sintió en la garganta una especie de nudo, pero logró contestar, como si alguien le dictara las palabras:

Los payadores de láy,
los payadores de veras,
no mueren nunca, paisano,
ni son ánimas en pena...

² Es justamente célebre la descripción del mar que realiza Fabio Cáceres, en ese momento gaucho de tierra adentro, cuando lo ve por primera vez: "De abajo para arriba, surgía algo así como un doble cielo, más oscuro, que vino a asentarse en espuma blanca a poca distancia de donde estábamos. Llegaba tan alto aquella pampa azul y lisa que no podía convencerme de que fuera agua.", Güiraldes, R. *Don Segundo Sombra*, (edición de S. Parkinson de Saz), Madrid, Cátedra, 1990, p. 205.

¡siguen cantando nomás,
lo mismo que Santos Vega!...

Eran versos inconscientemente medidos, y los lanzó con ritmo marcado y sentimental. A los otros les llegaron al alma. Hubo un silencio prolongado y lleno de sensaciones..." (p. 164).

Este payador dedica su mayor esfuerzo precisamente a ponderar la condición excepcional de los payadores, de los artistas. Su obra, los hace escapar a la muerte, ya que, como Santos Vega, el eco de sus versos se prolonga eternamente. La respuesta del público no es otra que la emoción extrema y un silencio respetuoso. Como sus muchos antecesores de ficción, consumen el canto del payador con la unción que se le supone a la alta cultura. Pancho resulta una ficcionalización del artista en el gesto de proclamar su legitimidad discursiva, la especialidad de su saber, mientras que el gesto de su público reproduce precisamente aquel que el artista le reclama para sí.

En este pasaje, encontramos una vez más la preocupación de Payró por el lugar del escritor, y el reconocimiento de su trabajo, algo que ya hemos visto de diferentes maneras cruzar por las páginas de *Pago Chico*. Lo que sorprende en esta ocasión es la índole de los argumentos que pueden leerse implícitos. El poeta, el payador, aparece en este pasaje como un depositario creativo de la tradición, cuya obra, a su vez, pasa a formar parte de ella, equiparando su voz con la de *Santos Vega*. El artista, así, además de trabajar su lenguaje, de tener una relación privilegiada con la belleza, es una suerte de experto en esencias nacionales, todo un conservador y gestor de sus arquetipos. El relato "Poesía" nos revela a todo un Payró posible, reverso de las lamentaciones que le hemos escuchado sobre la condena a que somete al artista el ejercicio profesional de la escritura.

Así las cosas, las corrupciones, las arbitrariedades, el ejercicio despótico del poder, Ferreiro, Bermúdez y Barraba, desaparecen en el momento en que unos gauchos felices y artistas o sensibles al arte, se reúnen en torno de un fogón al término de su jornada laboral. En ese momento se inaugura el espacio del Arte, con mayúsculas, de la Tradición Nacional, de la Patria. En ese momento, comienza la Arcadia.

7. Un diablo con acento francés

Por tanto, en estas ficciones de lo rural también está presente esa función de símbolo totalizador, que encontrábamos en otras ficciones, en principio muy alejadas. La participación de una serie de elementos tradicionales, la común filiación en un pasado originario heroico están construyendo un nosotros interclasista y jerárquico, que se funda necesariamente sobre un afuera. Otros relatos, ubicados en el espacio semiurbano de las calles de Pago Chico, relatos con extranjeros, van a clarificar algo más estas exclusiones.

Gladys Onega, en su monografía sobre la imagen de los inmigrantes en la literatura argentina, había afirmado, precisamente a propósito de *Pago Chico*, que "Payró observa al inmigrante y al criollo del interior como una unidad o por lo menos como elementos próximos a integrarse y contaminarse"¹, algo que relacionaba con el internacionalismo socialista, y con su función dentro de la sociedad argentina de la época de la modernización².

Esto es así, curiosamente, en las clases más elevadas de la sociedad del pueblo (el doctor Fillipini, don Francisco Pérez y Cueto, etc.), vinculados a unas clases medias ya muy bien situadas en la escala social. Respecto a estos personajes, en efecto, o no se especula sobre su condición de inmigrantes, o cuando se hace no pasa de ser una cualidad más, accesoria de su personalidad, compleja, y de su función social. Sin embargo, como vamos a tener ocasión de comprobar, no siempre es así. Determinados personajes extranjeros, de diferente condición social que los citados, van a aparecer tratados con manifiesta ironía por el narrador, y va a ser posible reconocer en ellos las cualidades que condenaban a las ánimas de los malvados a la oscuridad absoluta. Así, además de una risible ignorancia sobre la historia y la tradición argentina, la falta de respeto por la propiedad ajena, pero, sobre todo, el carácter traicionero y la falta de coraje, van a caracterizar a unos personajes, en más de una ocasión opuestos explícitamente en virtud de esos defectos a las características nacionales. Y ello, para no hablar de lo que sucede cuando un diablo en forma de francés rubio pide hospitalidad en un rancho de la campaña pagochiquense. Las consecuencias serán fatales. Un cataclismo de enormes proporciones concluirá con la tradicional forma de vida criolla.

Por lo tanto, en esa dialéctica entre un nosotros, nacional, y estos extranjeros de baja estofa, no va ser imposible detectar determinados rasgos de inesperada xenofobia en

¹ Onega, Gladys S., *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*, Santa Fe, Universidad del Litoral, 1965, pp. 99-100.

² "El socialismo [...] se definía como el partido de la inmigración cuyo impulso y desarrollo liquidaría progresivamente a la vieja 'política criolla'" según lo afirma Juan B. Justo en el primero número de *La Vanguardia*", *ib.*, p. 97.

Payró, separado él mismo por tres generaciones de la inmigración. Y es que nos encontramos ante otra versión del discurso de la legitimidad.

Unos cuantos extranjeros ridículos...

No es difícil construir una lista de extranjeros más o menos ridículos, respecto a los cuales el narrador adopta una actitud de regocijada ironía que lo alía con los personajes criollos. Un ejemplo evidente lo da su participación en el "titeo" monumental de que es víctima Ruíz, el tenedor de libros, "aquel españolito capaz y relativamente instruído que acababa de llegar al pueblo", y que protagoniza el relato "Los patos".

Para empezar es presentado en términos de evidente minoridad. Por ejemplo: muy pronto, el joven Ruíz traba amistad con Silvestre, quien le enseña "en pocas semanas a tomar mate [...], a jugar al truco y a opinar sobre política, tarea esta última siempre fácil y agradable para un español" (p. 89). Sin embargo, consigna a continuación que "el aprendizaje de las otras dos, y sobre todo de la primera había costado mayor esfuerzo...". Pero no sólo esto, sino que, lo que es más grave, "no sabía andar a caballo ni conducir un carruaje". Desde este momento, el mate, el truco, y el saber andar a caballo, han sido ya elevados a signos fundamentales de la argentinidad, y, como tales, han pasado a tener una condición casi innata. Su carencia autoriza ya a una contemplación desde arriba por parte del narrador. Su presencia, es garantía de una compacta unidad con respecto a los otros.

La otra cualidad que caracteriza al español es, cómo no, la fanfarronería, la altivez, un desmedido orgullo que le hace sostener sus opiniones más allá de los límites de la prudencia. Puede así, olvidando que es un completo desconocedor del terreno, sostener que ha visto miles de patos en las proximidades del pueblo, a pesar de la autorizada opinión en contra del criollo Silvestre. "En dos o tres horas me comprometo a traerte un par de docenas" (p. 91), proclama el infeliz. Y encima lo hace "medio sulfurado". Él solito se ha metido en el territorio del titeo.

Así, cuando a la mañana siguiente, Ruíz y el peón de Silvestre, Rufo, parten para realizar la insólita cacería, y aunque todavía no se conocen los motivos de la confusión, es evidente que ésta existe, y se establece una complicidad entre narrador, lectores, y el divertidísimo criollo Rufo. "El criollito socarrón iba tan alegre, que el látigo chasqueaba en su mano como petardos" (p. 91), leemos por ejemplo.

Esta complicidad se basa, obviamente, en la confianza que nos merece la competencia del peón respecto a las, sin duda, apresuradas observaciones del extranjero. Así, al leer que "cuando llegó a los cuarenta patos era aún temprano y Rufo cada vez más satisfecho, rebotándole la alegría por todos los poros, quería que continuara la

hecatombe" (p. 92), es evidente, pese a la jactanciosa alegría del español, que ha perdido la apuesta. Cuando regrese al pueblo, la carcajada será general entre los criollos. Ha confundido los patos con gallaretas. Su desconocimiento del paisaje nacional ha puesto en su sitio tanta fanfarronería. Los vecinos de Pago Chico, el narrador y los lectores, ríen al unísono, comunitariamente.

La fanfarronería, la "inclinación a darse lustre" es también la característica definitoria de otro español, don Lucas Ortega, el administrador de *El justiciero*, aunque, en este caso, el ridículo es llevado hasta los límites de lo trágico. "Ebrio de grandeza, era familiar con aquellos magnates del pago que se lo permitían, risueño y atrevido con las señoras ante las que pavoneaba su pequeña estatura, grave y taciturno con la gente de poca importancia, autoritario y altanero con la plebe, condescendentemente accesible para sus subalternos de la imprenta" (p. 96). A pesar de este comportamiento rigurosamente jerárquico, "estaba tan lejos de ser malo que, a juicio de todo el mundo, era incapaz de matar una mosca". Es tan ridículamente fanfarrón, por tanto, sus aires de grandeza contrastan tan poderosamente con su insignificancia, que la única reacción adecuada es la risa, si no la conmiseración.

Más aún si consideramos que este paladín del periodismo es notoriamente inculto, como lo demuestran sus errores de lenguaje ("se le permitía lucubrar muy pocas veces, desde que se inclinó 'ante la tumba del deplorable vecino' d. Fulano", p. 97), y cobarde, como lo demuestra su actitud ante el ataque de Manuelito Pérez, el "Moreirita" de familia bien, que le dispara atribuyéndole, por supuesto de manera errónea, un suelto que había publicado *El justiciero* pidiendo al comisario mano dura para atajar sus desmanes (p. 98).

Sin embargo, el periódico para el que trabaja hará de él un héroe, un mártir de la libertad de imprenta, atribuyéndole un comportamiento muy valeroso en el enfrentamiento con el malevito. Según estas informaciones, el bueno de don Lucas, "había perdonado ya la vida del asesino que tenía en la punta del estoque, cuando éste, retirándose vencido, le había alevosamente y traidoramente disparado" (p. 99).

Su conversión en héroe, multiplicará hasta el extremo su altanería. Sobre todo por ser catalogado de "valiente en la tierra del valor" (p. 100). Esta participación inmerecida de este patético extranjero en una de las cualidades nacionales, traerá consecuencias mucho más graves que el ridículo. "El manso se había convertido en impulsivo, con el deschavetamiento del amor propio exacerbado" (p. 101). Cuando un día, penetre en la confitería de Cármine en el momento en que los asistentes acababan de abortar una pelea, la tragedia será inevitable. "Ver aquello, y sin detenerse a reflexionar [...] sacar el revólver de la cintura, fué todo uno para el héroe novel que sólo soñaba batallas y

victorias. Y en menos de lo que se tarda en contarlo, hubo un estampido, un poco de humo, un hombre muerto, y el estupor pasó batiendo las alas" (pp. 101-102).

Y lo cierto es que la opinión pública, los criollos, habían sido muy conscientes de lo que podía acarrear aquel desvarío: "Es siempre malo que a un sonso se le aparezca un dijunto", "solían decir algunos más avisados"; "Decile a un sonso que es guapo y lo verás matarse a golpes", sentenciaba Silvestre (p. 101). Esa ridícula ostentación del coraje argentino ejercida sin los títulos necesarios por el extranjero, menor por tantas cosas, sólo podía acabar en tragedia. El ridículo de la apropiación se convierte, así, en criminal.

No llegan a tanto los vicecónsules de Francia, Italia y España que representan como pueden a sus respectivos países, y discursen torpemente en las "Fiestas patrias", del relato así titulado. La comicidad, una vez más, resulta, en primer lugar, de la desproporción entre aquello que representan y su condición.

"El cuerpo diplomático, o sea, los vicecónsules Grandinetti, Petitjean y Sánchez Gómez, seguía muy enlevitado, muy grave, muy posesionado de su papel, infundiendo respeto a los mismos pilletes que, cuando estaba cada uno de ellos tras el respectivo mostrador lo trataban tan a la pata la llana 'como si se hubieran criau en el mismo potrero', decía Silvestre" (p. 152).

La ironía del narrador se hace evidente en la pomposa designación de "cuerpo diplomático" con que los nombra. En cuanto al espejismo posterior, señalado en calidad de tal en el texto citado al mencionar su condición de tenderos, y su relación con los muchachos, se desvanecerá poco después, cuando llegue el turno de los discursos oficiales. El narrador reproducirá el del francés como representativo de los otros dos. La parodia de su media lengua, una especie de cocoliche a la francesa, en el que se vierten conceptos huecos y grandilocuentes, es en ese caso la fuente del humor.

"Señogas y señogues:
Como representant' de la Fráns, yo levant' mi vás, pog brindag en esta fiest paga las diñas
otoridades y diño pueblo de Pago Shic!
Señogues:
Viv la Fráns!
Viv la Republic Aryantín" (p. 158).

Y desde luego, este procedimiento de remedar con fines humorísticos la media lengua de los extranjeros no será exclusiva de este relato ni de estos personajes. "La pache de la multitudine", podemos leerle al cura Papagna por ejemplo en "Las memorias de Silvestre" (p. 137). Y, como muestra de la comunidad que estos cocoliches de variadas procedencias crean al proclamar su exclusión, podemos encontrar en algún caso personajes criollos que realizan exactamente el mismo gesto que el narrador. Así, en "El

fantasma", cuando Misia Jesusa le cuenta a Barraba su conversación con el cura Papagna, reproduce exactamente las palabras de éste, calificándolas expresamente como "media lengua": "El que a morto e morto e non vive más. Animas non che, no sono a Pago Chico", etc. (p. 210). Y no sólo esto, sino que el propio personaje explicita su gesto. "Disculpe que lo remede al gringo, señor comisario, pero es más fuerte que yo". Es evidente que Misia Jesusa, Barraba, el narrador y el lector, pueden reír de igual manera de los mismos chistes a propósito de los otros. También ésa es una manera de fundar en la escritura una comunidad nacional.

Es cierto que en el caso de "Fiestas Patrias", la ironía abarca todos los actos que celebran en Pago Chico para conmemorar el 9 de julio. Se trata de ese distanciamiento con respecto al universo narrado que le hemos visto manifestar en otros momentos. Se escribe desde fuera de esa dialéctica, pero también desde la Capital Federal, pero también desde un lugar que una y otra vez se reclama como alta cultura. "Ridículas las fiestas de Pago Chico", llegará a decir, como anticipación a un hipotético comentario de sus lectores, con paternalismo no exento de cariño (p. 159).

Sin embargo, lo cierto es que ese mismo narrador se preocupa de hacer explícito que el objetivo de su ironía no es aquello que se celebra, sino la manera en que se hace. Así, al ponderar la recitación patriótica que realiza una niña, al tiempo que establece una evidente jerarquía de saberes, distingue entre la letra y el espíritu que la anima. "A medida que iba diciendo las frases triviales del dómine de aldea -dice entonces-, como si comprendiese lo que había debajo de aquel palabreo insulso, la intención que ennoblecía y agigantaba tanta vaciedad, la chiquilina iba acentuando sus palabras" (p. 156).

Del mismo modo que la inconsciencia de los sentimientos de los gauchos hacían necesaria en "Poesía" la presencia de este narrador letrado que los llevara a la consciencia y a la letra, exactamente del mismo modo se hace necesaria para discernir el palabreo de su valioso fondo. La realidad nacional necesita del escritor para que la interprete y la glose.

Jerarquía en los saberes, entonces. Indudablemente el saber del dómine de aldea es infinitamente menor al del escritor que le restablece su sentido originario. Pero su minoridad es muy diferente a la que se establece respecto a los gringos, porque es una minoridad interna a la comunidad. La otra, esta signada por la otredad absoluta, y no puede parangonarse. No es una minoridad cuantitativa sino cualitativa. El dómine de aldea y el narrador tienen en común su patriotismo. Por ello el narrador dice mejor aquello que el dómine quiere decir, le restablece su sentido completo. Por ello, la ironía siempre será en este caso paternal, no exenta de ternura.

Extranjeros que quieren saber tanto sobre el paisaje como los argentinos, extranjeros que se quieren valientes en la tierra del valor, extranjeros que ostentan ridículamente una representación consular que les viene grande, todos ellos, Ruíz, Ortega, Grandinetti, Petitjean y Sánchez Gómez, pretendiéndose superiores, resultan ser patéticamente inferiores. El narrador, justicieramente, los pone en su sitio. De momento, por tanto, más que de xenofobia habría que hablar de chauvinismo, aunque el parentesco con los discursos nacionalistas del Centenario resulta, ya a estas alturas del análisis, innegable.

...y un extranjero diabólico

Y así hasta llegar a "El diablo en Pago Chico", uno de los relatos más célebres de todo el volumen, y donde la aparición de un extranjero se produce en un contexto sustancialmente distinto a los reseñados hasta este momento, por el especial aliento de la prosa -nos encontramos ante otro de los esfuerzos estilísticos de Payró por dar cuenta del paisaje pampeano-, y por el alcance simbólico que, sin duda, se pretende.

El argumento es muy sencillo. Al rancho de Viacaba, un gaucho que vive con su familia y un peón en su pequeña estancia, en la pampa pagochiquense, llega, en una tarde tórrida, un francés que se dirige al pueblo y que causa una impresión negativa e inquietante a toda la familia. Lo comentan, después de que se va fumando un cigarrillo. Esa noche descubren que lo que habían tomado por una polvareda, resulta ser un gigantesco incendio. Sin duda, el extranjero descuidó su colilla. Todos los esfuerzos por apagarlo son vanos. Todo arde, el pasto y la casa. Pierden los caballos y la hacienda. Las dimensiones diabólicas del suceso aumentan cuando en Pago Chico, a donde acuden a refugiarse, les cuentan que nadie llegó de las características del extranjero.

La mayor parte del relato se centra en el avance del incendio y en los vanos intentos de toda la familia por apagarlo. La prosa, con tintes épicos, da cuenta de la acción destructora de la naturaleza, y de los esfuerzos humanos para hacerle frente. Al final, así, la familia de Viacaba contempla con pesar que "lo que ayer fuera bienestar y abundancia era miseria ya..." (p. 191).

En efecto, como muestra de la abundancia en que vivía aquella familia hemos de tomar toda la secuencia inicial, en que nos los encontramos entregados a la siesta. A pesar del terrible calor y de la sequía, la descripción del rancho, "espacioso", y tan cercano al arroyo (p. 176), indica a los lectores que es aquél un lugar agradable en que vivir, en el que la naturaleza entrega sus productos sin pedir demasiado a cambio. "Un par de peones, Serapio y Matilde, [...] ayudados por el viejo y los dos mozos, bastaban y

sobran para los quehaceres habituales de la estanzuela", ya que estos "distaban de ser abrumadores, aunque Viacaba poseyese buen número de vacas" (*Ib*).

Así las cosas, en tan solo unos párrafos, nos encontramos esbozados los caracteres fundamentales de las familias felices que pueblan las ficciones gauchescas, con las relaciones patriarcales entre sus miembros transferidas también al trato con los peones. Y también, como tantas otras veces nos vamos a encontrar en los textos sobre los que versa esta Tesis Doctoral, el narrador mantiene una ambigua relación con estos protoargentinos, encarnadores de los valores esenciales del pueblo, manifestada ejemplarmente en la frase que abre el relato: "Viacaba, aquel paisano tosco, bueno y trabajador..." (p. 176). Sin duda, el origen es siempre perfectible.

El terrible calor, y la sequía son, sin embargo, dos amenazas que se ciernen sobre aquella Arcadia familiar. De ese calor, surgirá el enigmático extranjero que traerá consigo la desgracia. Realmente, la extrañeza que producen sus rasgos y sus palabras producen una impresión siniestra en los paisanos, que el narrador no puede dejar de compartir.

"Era un mocetón alto y delgado, muy rubio y de ojos clarísimos, frente estrecha, nariz larga, descolorida y ganchuda, como el pico de una ave de presa; tenía algo de carancho, aunque su rostro fuese largo y afilado, y su exagerada urbanidad no bastaba para desvanecer la antipática impresión que desde el primer instante produjera en aquellos hombres sencillos y toscos. Un fluido repelente flotaba en torno suyo, como si emanara de su cuerpo, y los cinco paisanos, tan distintos en el aspecto y las maneras, no podían dejar de mirarlo con desconfianza" (p. 179).

La cortesía de sus palabras de nada sirve. El narrador comparte con sus personajes la antipatía que el extranjero produce a causa de su extrañeza, y nada podrá hacer para atemperarla. La descripción, por el contrario, la naturaliza en forma de fluido maléfico que emana de su cuerpo. Por si esto fuera poco, sus noticias sobre los estragos de la sequía en otras comarcas y la aparición de polvaredas, no pueden sino interpretarse como malos agüeros.

Es cierto, así, que el viajero parte del rancho fumando un cigarro, manifiesta imprudencia en condiciones climatológicas tan adversas, y que por tanto, cabe atribuir el incendio a su torpeza de extranjero, a su desconocimiento de las consecuencias de su acto de tirar la colilla, incluso a su desprecio por la propiedad ajena, nada extraño, dada su condición de extranjero, si seguimos la lógica propuesta por "Poesía". Nada sobrenatural, sin embargo, puede atribuírsele. Torpeza o maldad, los medios de que se ha valido, parecen bien físicos. Y sin embargo, cuando se declara el incendio, las sospechas del peón Matilde, que había creído reconocer en él los rasgos del "Malo" ("dicen que's así; 'payo' de ojitos claritos y nariz de pico'e loro", p. 183), se confirman por completo para

los paisanos: "Era el Malo, sí, era Mandinga... ¡Tan cierto como que estas son cruces!..." (p. 191).

De hecho, esta doble verosimilitud atraviesa todo el relato y le da sentido, viéndose confirmada por el título. De nada servirá, pues, que el comisario averigüe que no fue a Pago Chico, porque tomo la galera en El Sauce, pueblo vecino. Para la historia quedará que el diablo estuvo en Pago Chico.

Ya sabemos que esta suspensión del juicio sobre la verosimilitud o no de un hecho es lo máximo a que puede llegar este narrador realista de la crónica. Más allá de que la otra sea más plausible, la interpretación sobrenatural es verdadera porque es bella y, acaso, como la leyenda de las ánimas que acuden a los actos del 25 de mayo, con un gran poder explicativo. El extranjero, en cuanto diablo, vendría a ser la encarnación del fuego. O, lo que es lo mismo, el fuego, la representación de su acción destructora.

En resumen. Sin lugar a dudas, "El diablo en Pago Chico" puede leerse como uno de los relatos elegíacos que, en la narrativa letrada, lloran y cantan la pérdida de la tradicional forma de vida pampeana. Que tal hecho, en forma de cataclismo, se produzca precisamente después de la llegada de un extranjero no puede ser casual, entonces. Y que ese extranjero sea y no sea el diablo, no puede sorprendernos después del *Santos Vega*, de Rafael Obligado. Lo que sí puede dejarnos un poco perplejos, aunque no mucho a estas alturas, es que resulte más conservador incluso el relato apocalíptico de Payró, en que este extranjero siniestro, sin origen ni destino, no tiene nada de representación del progreso. Por un momento, entonces, en el mundo ficcional de Payró, la modernización, ligada a la presencia de extranjeros, adquiere el carácter de un cataclismo. La confianza en el progreso que en otras ocasiones parece exhibir, se interrumpe bruscamente.

Se podría ir más lejos en el análisis, e interpretar en clave metafórica la humanización del fuego que nos lo presenta en contubernio con el viento, adoptando actitudes conspirativas. Cuando los hombres, desesperados, tratan de construir un contrafuegos, "el fuego [...] reíase de ellos en complicidad con el viento, en cuyas alas enviaba sus emisarios y sus propagandistas más allá de los hombres y de su ciclópleo esfuerzo impotente" (p. 187). Complicidades, emisarios, y propagandistas, remiten a un inequívoco campo semántico oficial frente a la agitación social.

En apoyo de esta interpretación, se podría aportar la reacción de los "vecinos" de Pago Chico, al despertar sobresaltados por los cohetes del 9 de julio en "Fiestas Patrias", "creyendo que por lo menos la grave cuestión política había sublevado al pueblo en masa, y que los Krupp estaban haciendo estragos y sembrando de cadáveres el pueblo" (p. 147). Curiosa distinción, entonces, entre "vecinos" y "pueblo", que desplaza a este último al magma indiferenciado de la otredad. Y es que "es de advertir que, ya en aquel

entonces, Pago Chico sentía del uno al otro extremo y sobre todo en su corazón -el pueblo propiamente dicho- los estremecimientos precursores de la honda y transcendental agitación que había de perturbarlo durante tanto tiempo" (*ib.*).

La "cuestión social" es una perturbación del pueblo propiamente dicho, y esto lo dice el narrador, y no Ferreiro ni *El justiciero*. Como no es tampoco casual que sean los Krupp, con su apellido alemán ("difteria", por otro lado, ya lo sabemos desde que mató a la hija de Andrés en *Sin rumbo*, enfermedad del cuerpo social, ahora), los que amenacen con sembrar el pueblo de cadáveres. En estos sobresaltos, en imágenes de destrucción diabólica como "El Diablo en Pago Chico", en los mecanismos compensatorios que llevan al extranjero a la inferioridad y al ridículo, podría entonces leerse, como reverso del discurso reformista de otros relatos, e, incluso, quizá, como explicación de la entrada en el partido socialista de sectores de la burguesía, el miedo a la alteración violenta del orden social, el temor ante esas masas desconocidas formadas en su mayor parte por inmigrantes, que toman al "pueblo" en irreconocible.

En cualquier caso, no sólo encontramos en estos relatos la construcción de una comunidad nacional a partir de una determinada recreación de la tradición, sino que el "otro" respecto al cual se recorta aparece perfilado con los trazos de lo inferior o de lo negativo, en ocasiones de lo amenazante o de lo peligroso, de lo otro siempre. El internacionalismo socialista que Onega le atribuía a Payró es desmentido por los textos, y se cruza con la xenofobia de los intelectuales vinculados a la oligarquía como Gálvez o el propio Lugones.

A esta altura del análisis, la imagen del escritor de oposición que tanto la crítica como el propio Payró nos repetían de diferentes maneras, ha quedado substancialmente afectada. Determinados elementos del discurso oficial lo atraviesan. A medida que avanzamos en el análisis se nos va dibujando un lugar de enunciación complejo y problemático, y a menudo incluso contradictorio, escritura en los textos de la relación compleja y cambiante que el intelectual "independiente", "de oposición", es decir, quizá el intelectual periférico, mantiene con el poder.

8. Las barrabasadas de Barraba: la risa homogenizadora

Volvamos por un instante al personaje del comisario, encarnación de las arbitrariedades de la autoridad en Pago Chico, digno descendiente de los comisarios de campaña que condenaron al matrerismo a Martín Fierro o a Juan Moreira. Ya lo observamos, en "El fantasma", mostrar su faceta de criollazo sencillote y campechano, que le hacía susceptible de una cierta vis cómica.

El humor es, de hecho, uno de los elementos funcionales que dan unidad a casi todo el volumen, como ha destacado una parte de la crítica. "El humorismo de Payró resuelve [...] la temida disociación de arte y moral. No hay censura manifiesta, porque el humorismo acaba por envolver a toda aquella humanidad pueblerina, a los buenos y a los malos...", observa Anderson Imbert¹. Es, de hecho, uno de los mecanismos que construyen esa distancia escéptica entre el narrador y los hechos que suceden en la ficción.

En este apartado vamos a observar con cierto detenimiento qué pasa cuando la narración humorística no parte del borrado de la arbitrariedad, de su paso a segundo plano, sino que, precisamente la tiene por objeto, cuando el espacio del humor no es una narración despolitizada, sino que se instala en el centro mismo del objetivo crítico. Vamos a ver, lo divertido que resultan Barraba y Páez, su antecesor en el cargo, en el desempeño de su misión.

Un policía que valía por muchos

Un buen ejemplo es el breve relato "En la policía", que presenta nítida la estructura del chiste, y que se centra precisamente en las prácticas corruptas del antecesor de Barraba, el comisario Páez, "gran truquista, no poco aficionado al porrón y por lo demás excelente individuo, salvo la inveterada costumbre de no tener gendarmes sino en número reducidísimo -aunque las planillas dijeran lo contrario-, para crearse honestamente un sobresueldo con las mesadas vacantes" (p. 53).

El relato se centra en la llegada de un inspector, por sorpresa, durante la noche. Golpea repetidamente a la puerta de la comisaría, y, por fin, ésta se abre y le ofrece ante él "un ente andrajoso y soñoliento" (p. 85). En la conversación entre el inspector y este personaje, y en la inesperada revelación final, se centra toda la comicidad de este relato.

"-¿Está el comisario? [...]
El otro, humilde, tartamudeando, contestó:

¹ *Op. cit.*, p.38.

-No, señor.
 -¿Y el oficial?
 -Tampoco, señor.
 [...]
 -¡Llame al cabo de cuarto!
 -¡No... no... no hay señor!
 -De modo que no hay nadie aquí, ¿no?
 -Sí se... señor... Yo.
 -¿Y usted es agente?
 -No, señor... yo... yo soy preso" (p. 85).

Es tan grande y llamativa la desfachatez del comisario, lo burdo de su corrupción, que no puede provocar sino risa. Más aún por tratarse de una corruptela menor, de pícaro criollo, que no daña a nadie, y que cubre todas las que no son relatadas en este capítulo. Y, además, fijémonos bien, esa risa no deja de convertir lo narrado en lejano, en levemente inverosímil. Este relato de la corrupción parece ser una faceta más de lo pintoresco rural, de la barbarie de los confines más atrasados de la nación. La contigüidad entre Páez y Misia Clara, la protagonista de "El Juez de paz", parece evidente.

"La misma carcajada con que festejábamos, de niños, el episodio que Payró ha titulado 'En la policía'", recuerda Iris Estela Longo². Y esta risa no es exactamente despolitizada, como en los otros relatos amablemente pintoresquistas, sino homogeneizadora. Su neutralización de los episodios narrados viene dada precisamente por la nivelación que efectúa su mirada regocijada entre ambos tipos de sucesos. La crítica social ha devenido costumbrismo apto para una lectura infantil. La carcajada sella definitivamente su distancia, o, en cualquier caso, su inocuidad. "En realidad, su sátira está teñida de indulgencia -dice pocas líneas después la misma crítica-. Porque Payró se ríe; y se ríe con esa carcajada llena y amplia de la que sólo disfrutaban quienes saben observar la comedia humana"³. Indulgencia y distancia. Es otra forma de decirlo.

Y es que, en efecto, al fin y al cabo, y aunque al final sobornara al inspector para seguir manteniendo este orden de cosas, lo cierto es que Páez cumplía ejemplarmente con su misión. "Está probado que nunca hubo tanto orden ni tanta paz en Pago Chico. Todo fué ir un comisario activo con una docena de vigilantes más, para que comenzaran los escándalos y las prisiones, y para que la gente anduviera con el Jesús en la boca". Y no está refiriéndose a los desmanes de la policía, ya que añade "...pues hasta los rateros pululaban" (p. 33). Por tanto, las corruptelas de Páez no sólo son inocuas, sino adecuadas al lugar donde desempeña su función, una especie de lugar previo a la historia, versión menor de las arcadias rurales, y que viene a llamar la atención sobre otro de los elementos neutralizadores que dan sentido a estos textos y sobre el que volveremos algo

² *Op. cit.*, p. 245.

³ *Ibidem*, p. 249.

más tarde: la nostalgia. El comisario, entonces, hace bien su trabajo. Sin duda vale por todos los policías por los que cobra.

Unas carcajadas comunitarias

Más significativo, si cabe, resulta el relato "Para barrasadas", situado curiosamente en el volumen a continuación de "Poncho de verano", relato al que evidentemente sirve de contrapunto neutralizador. Se trata de otro relato breve, que presenta también estructura de chiste, centrado en el peculiar humor del comisario, ahora sí, Barraba.

Toda la primera parte puede ser leída como una puesta en ficción de ese componente homogeneizador de la risa. Más aún, en esas primeras páginas, la carcajada interclasista nos da una nueva versión de la comunidad nacional o local, a la que todos pertenecen de manera profunda, más allá de las luchas políticas y sociales a que se consagren en el tiempo de la cotidianidad.

Es la noche de fin de año, y todo Pago Chico está de fiesta. "Mientras en el club los patricios hacen destapar mucho vino espumante y un poco de champaña, entre risas, dicharachos y brindis, de las trastiendas de los almacenes y de los despachos de bebidas salen cantos broncos y desafinados" (p. 85). Alegría colectiva, interclasista, entonces. Y, correspondientemente, en el Club del Progreso confraternizan las facciones adversarias de la clase dirigente. "Hay armisticio, y el mismo comisario Barraba se ha dignado hacer acto de presencia -muy campechano- y codearse breves momentos con la oposición" (p.86). Puesta en ficción también, si se quiere, de la contigüidad entre los espacios de gubernistas y de opositores, de su espacio común frente al pueblo que celebra fuera el fin de año. Así, Viera, ante aquella fiesta en la que no hay mujeres, -de nuevo comunidad viril, entonces- exclama, en lo que puede leerse como la versión festiva de su gesto opositor: "¡Pan con pan comida de bobos!". Sin embargo, su situación marginal con respecto al baile dura poco:

"Pero después de un par de brindis suplementarios, él también se enlaza con Silvestre, y es de ver a los dos, dando vueltas vertiginosas y llevándose por delante los muebles enfundados del salón, las sillas, el piano, los consocios mismos" (p. 86).

La broma de Barraba, en combinación con su oficial, Benito Mendoza, es pesada e insólita. Nada menos que hacer creer a los asistentes al baile que el río Chico, habitualmente escasísimo de caudal, está a punto de desbordarse y anegar las calles de la ciudad. Es tan convincente la reacción del comisario (que incluye "una interjección de las

suyas", p. 87), que todos en el club quedan paralizados por un "silencio solemne y trágico" (p. 88).

Todos exactamente, no. "Silvestre [...] se sonaba ruidosamente las narices para no estallar en una carcajada" (p.88). Es decir, el opositor le ríe el bromazo al comisario, tan sólo un relato más tarde de que el ingenio de Barraba hubiera quedado probado en "Poncho de verano". A la mañana siguiente, ésa será precisamente la reacción general.

"Estalló del uno al otro extremo del Pago la homérica carcajada que Silvestre atajó la noche antes con el pañuelo.

El comisario había inaugurado bien el año nuevo, y por eso sigue diciéndose en nuestra tierra:

-¡Para Barrabasadas, Barraba!..." (p.88).

Es cierto que la broma descansa sobre el efecto de verdad que tienen las palabras de la autoridad al ser pronunciadas por ella. La opinión pública, puede hasta creer un hecho tan improbable como el desbordamiento del Río Chico, parece apuntar el texto. Sin embargo, esto está narrado en un contexto lúdico, que convierte la afirmación de la arbitrariedad policial en un adagio jocoso y despolitizado, que parece glosar la desfachatez del comisario y, más aún, hacerla formar parte de la tradición. Ahora es la arbitrariedad policial la que ingresa en el ámbito de lo pintoresco, de lo tradicional, del paisaje patrio. Como en el caso de la corrupción, antes observada, la única reacción posible es la risa.

Pero hay más. Barraba formula la broma, y Silvestre se la ríe. Y no solo eso, sino que se esfuerza por no fastidiársela. Comunidad de los pícaros entonces, de los pícaros criollos, que, en el reconocimiento del ingenio del otro, desplazan unas diferencias políticas, unas prácticas represivas, presentadas entonces como superficiales. Si recordamos las imágenes del otro construidas en los relatos analizados en el apartado anterior, la imagen de la comunidad nacional, celebrada precisamente en la fiesta, no puede dejar de sugerirse. Curiosamente, ni siquiera los habituales extranjeros de la sociedad pagochiquense, como Phillipini o Pérez y Cueto, aparecen mencionados en esta carcajada colectiva.

No hay por tanto oposición en el volumen entre el Barraba siniestro de "Poncho de verano", y el personaje cómico de "El fantasma", sino que sus arbitrariedades pueden ser fuente de comicidad. "Para barrabasadas, Barraba". Este Barraba, desde luego, es que es incorregible, parece decir, con la sonrisa en los labios, el narrador, ante el espectáculo de sus tropelías. La crítica entonces no sobrepasa el señalamiento divertido de las bárbaras costumbres rurales.

Y es que el comisario, como Barraba, forma parte de la comunidad. A un nivel, incluso, como Páez, se ocupa de enemigos compartidos por todos, los rateros, con

eficacia real. No puede entonces ser contemplado por el narrador con idéntica actitud que los destructores extranjeros como el diablo francés que llega a Pago Chico. Obviamente, éstos son mucho más terribles, porque parecen amenazar esa comunidad para la que Barraba puede ser un problema, pero que de ninguna manera pone en peligro, porque forma parte de ella. El escritor reformista, parece entonces decir el texto en la línea que atraviesa esta comunidad en la risa, el temor de los ciudadanos en "Fiestas patrias", y los efectos destructores de los extranjeros, sabrá, cuando la situación lo requiera, cerrar las filas. Y es que su lugar de enunciación, como ejemplarmente lo representa Viera en este relato bailando con Silvestre, se sitúa en el interior del Club del Progreso. Y hay un afuera que todos los asistentes comparten como tal.

9. Historias de individualidades de transición: el filtro de la nostalgia

"Las memorias de Silvestre", uno de los relatos más extensos de todo el volumen, viene a ser un pequeño compendio de la totalidad. Como ya hemos indicado en otro lugar, se trata de la supuesta reproducción de fragmentos de la correspondencia que el boticario mantuvo con un periodista de la Capital Federal amigo suyo, y en la que le informaba de la marcha de la política y de la vida social en Pago Chico.

Ya hemos observado en otro lugar la función que estos documentos desempeñan en la construcción de esas crónicas ficticias que son "Pago Chico", con la multiplicación de los informantes, de las voces que vienen, sin embargo, a ser siempre la misma. Allí señalábamos como tanto el periodista de la capital, como el propio Silvestre, eran dos máscaras de ese narrador cronista que otorga unidad al conjunto de los relatos.

A estas alturas del análisis, además, cobra sentido esa insólita ficcionalización en el boticario, personaje definido por sus cualidades de observación (sus cartas aparecen "erizadas de datos y observaciones", p.123), no exento de ciertos rasgos de pícaro criollo ("no era farmacéutico ni nada", p. 127), y con una concepción escéptica de la vida, que dota de ironía a sus observaciones (el volumen completo está repleto de citas del narrador al boticario que sirven de comentario a los hechos narrados: "mejor hubiera hecho el difunto, en vida, apareciéndose a su mujer alguna madrugada en tiempos de Bermúdez", sentencia, por ejemplo, a propósito de las apariciones (p. 208). Representante en esta ficción de la pequeña burguesía, opositor por tanto, su lugar de enunciación, además, aunque en el interior del Club del Progreso, resulta levemente periférico: "Silvestre no era grande hombre ni en Pago Chico" (p. 122). Por todas estas cosas, es, en efecto, uno de los rostros posibles del narrador.

La voz leída de Silvestre

Ahora, sin embargo, nos interesan otros aspectos de este relato. Como, por ejemplo, que a través del artificio del documento encontrado reproduzca uno de los mecanismos fundantes del género gauchesco. Las memorias de Silvestre que dan título al relato aparecen enmarcadas. Les precede una detallada presentación del personaje y su circunstancia a cargo del narrador principal del volumen. Les sigue la ya mencionada "Psicología gubernativa", del periodista bonaerense, extractada y comentada por el narrador principal, que no llega a desaparecer del todo prácticamente hasta el final.

Las tres voces que alternan en la narración, previsiblemente, apenas se distinguen. Son obviamente la misma, individualizadas sólo por un cierto matiz en su función. Informante interno, en un caso; observador externo que formula las conclusiones con una cierta apariencia de cientificidad, en otro; más el cronista de diferentes tonos que ya conocemos. La individualización funciona en realidad a base del aislamiento de diferentes rasgos ya presentes en la voz narrativa principal. Así, la voz de Silvestre aparece caracterizada por la inclusión de diferentes expresiones coloquiales, que contribuyen a dar agilidad al ritmo de su narración ("remate de ñangapichanga", p. 129; "el miedo no es sonso ni junta rabia", p. 136; "te divirtás", p. 138; "hacía una punta de meses", p. 140), mientras el lenguaje del periodista de la capital viene signado por la presencia de grandes períodos descriptivos o argumentativos¹.

Es decir, y del mismo modo que sucedía en Eduardo Gutiérrez, el viejo artificio gauchesco es reproducido sin conservar exactamente su funcionalidad. Su carácter convencional está tan consolidado, que su aparición basta para repartir las voces en el nuevo contexto del consumo escrito masivo. No hay una oralidad que construir, y basta la atribución de las voces con una economía máxima en la atribución de los rasgos diferenciales, para que la pluralidad exista sobre el papel. Silvestre entonces habla de la misma manera que Santos Vega.

Sin embargo, desde otro punto de vista, sí observamos una efectiva refuncionalización del procedimiento. Despliega gráficamente ese doble movimiento del narrador que hemos venido observando hasta ahora, irreductible a un cierre, y como tal distribuído a lo largo de este largo capítulo polifónico.

Trataremos de hacernos entender. En los fragmentos reproducidos, Silvestre reitera las más graves acusaciones realizadas a las autoridades de Pago Chico: la prevaricación en el ejercicio del poder que permite corruptos enriquecimientos a través de la especulación ("La plaza del agujero"), la lucrativa red clientelar establecida por Barraba a través de las coimas de las salas de juego ("El voto del rengo"), y de la protección de los cuatrerros ("Barraba y la isla misteriosa"), el fraude electoral, que permite que algunas elecciones no requieran ni siquiera la constitución de las mesas ("Comicios baratos"), la tortura arbitraria inflijida por la autoridad para cubrir su propia implicación en la criminalidad (p. 134), o, por supuesto, también las defectuosas prácticas del partido de oposición ("Intereses patrióticos).

¹ Baste un ejemplo: "Ahí está la oligarquía que a veces tiene un jefe visible -el senador o uno de los diputados de la sección electoral, la última forma del caudillo-, que nunca está seguro de sus subalternos, como éstos no lo están de él, lógica desconfianza en esa asociación egoísta, inestable mientras no exista entre sus miembros algún férreo e inconfesable lazo de unión" (p. 144).

Incluso se demora en la reescritura desde otro lugar del *Juan Moreira*. En el fragmento titulado precisamente "Un moreira de alquiler", denuncia el empleo de matones por parte del partido gubernamental para asegurarse del buen éxito de las elecciones, menesteres que con cierta fortuna desempeñó el personaje de Gutiérrez. Si, en este caso, la especial heroificación de los matreros del folletín. pretendía, entre otras cosas, cubrir el vínculo que los unía con el sistema oligárquico, ese especial pacto², Payró denuncia abiertamente la instrumentalización de la violencia popular en beneficio propio desde el poder, y recupera, para ello, los atributos del personaje del folletín. En "Barraba y la isla misteriosa", es el cuatrero "Cejas" el que adopta actitudes moreirescas. "Cuando cae al pueblo viene de botas de charol, en un caballo macanudamente aperado, con su rico poncho de vicuña hasta la rodilla, tapándole el tirador en el que trae facón y trabuco, lo mismo que Juan Moreira" (p. 132). Se opera así una efectiva reescritura, enfatizando aquello que los ambiguos textos del pasado velaban.

Junto a todos estos fragmentos, tan sólo uno se dedica íntegramente al humor más o menos despolitizado, aquél en que reproduce la crónica que otro cronista remite a *La nación*, para su publicación en este periódico, y que deja leer regocijadamente la mediocridad del panorama cultural y social pagochiquense. Se trata de la versión silvestrina de esa distancia entre el objeto de la sátira y el narrador que hemos observado en otros momentos del relato. La sonrisa, necesariamente, se produce entonces de arriba abajo, y tiene por objeto lo precario de las fiestas, pero también lo trivial e imperfecto de la prosa del hinchado cronista aficionado.

En todos los demás textos, la ironía, a veces con tintes amargos, se pone al servicio de la denuncia. "Publicá esto para que no se haga más" (p. 134), le pide casi angustiosamente Silvestre a su destinatario, en lo que constituye una formulación sintética de la función que se atribuye a sí mismo el periodismo moderno.

De nuevo el sistema de marcos

Las dos voces de los marcos, sin embargo, vienen a neutralizar la denuncia de diversas maneras. Tres de ellas, son, al menos, especialmente ostensibles.

En primer lugar, el narrador presenta su investigación sobre las memorias del boticario con tintes arqueológicos. Nos lo encontramos, así, rebuscando en "el legajo de las cartas silvestrinas", bastante tiempo antes interrumpidas (p.124). Ese pasado es

² Moreira aparece en esta novela ejerciendo de matón electoral por convicciones, desinteresadamente: "Hábilmente tocado por los enemigos de esta candidatura desastrosa, se entregó por completo a ayudar a los nacionalistas", *op. cit.* p. 197. En la primera fase de esta investigación atendimos al análisis de esta novela. Vid. Peris Llorca, J., *op. cit.*, p. 114.

empujado hacia atrás, hasta hacerlo cada vez más remoto. De un lado, se consigna que la "Psicología gubernativa" fue publicada tanto tiempo atrás que se ha producido un cambio notable en los usos periodísticos, en los hábitos del público, e incluso de momento histórico, que hace que sólo gracias a las síntesis e insertos del narrador se tornen en publicables. Y es que "a publicarse entera, abrumaría de tedio a los lectores, no porque carezca de mérito, sino porque la gente no está hoy para teologías" (p. 124). Por tanto, primer movimiento neutralizador: las críticas de Silvestre se refieren a un tiempo relativamente remoto, y calificado explícitamente como tal. No hay que sacar conclusiones demasiado precipitadas en cuanto a su aplicación al presente.

En segundo lugar, la citada "Psicología gubernativa" que corona las observaciones de Silvestre, se inicia ya circunscribiendo muy precisamente su alcance. Se trata de personajes de un momento histórico muy concreto destinados indefectiblemente a desaparecer.

"El gaucho por una parte y el hombre ilustrado por otra [...] han cedido sus puestos a nuevos elementos que no teniendo caracteres definidos, no siendo bien aptos para sostenerse, combatir y triunfar en la vida, están destinados, inevitablemente, a desaparecer. Son individualidades de transición, que no pueden subsistir, aun cuando circunstancias más o menos artificiales les hayan dado el predominio que hoy ejercen. Su injusta y transitoria preponderancia es lo que nos mantiene aún lejos de la relativa perfección a que hubiéramos llegado. Pero tenían que surgir si es cierto lo de que 'natura non facit saltum', lo mismo que debemos aguardar con fe un cambio favorable y próximo, pues un tipo intermedio no puede perpetuarse, y menos en primera línea" (p. 142).

Lo primero que destaca en este pasaje es la confirmación del gaucho como primer elemento en la evolución de los argentinos. Pero casi inmediatamente se pasa al segundo movimiento neutralizador: a pesar de lo molestos que resultan estos gobernantes corruptos, es innecesario realizar ninguna acción concreta contra ellos, ya que desaparecerán por la misma marcha constante e imparable hacia el progreso³, por la misma evolución de la especie, en cuya predictibilidad se cree ciegamente. Son personajes curiosos, interesantes para la observación, pero nada peligrosos en sí mismos. Si a esto

³ Aunque, obviamente, en otro contexto, también es posible rastrear en *Teoría y práctica de la historia*, publicada en 1909, de Juan B. Justo, el fundador del socialismo argentino, similar confianza en el progreso indefinido e imparable de la humanidad, de obvia raigambre positivista: "El mundo de la historia es una masa de hombres y cosas movidos y moldeados por fuerzas tan regulares como las que mueven el sistema solar y han moldeado la corteza terrestre. [...] Una neoformación social, una revolución, la expansión o decadencia de una raza, deben producirse en condiciones tan regulares y determinables como la cristalización de un mineral, una descarga eléctrica, la evolución de una especie". Y algo más abajo: "¿A qué tiende la Historia? ¿A dónde va la vida? A su propio incremento, a su propia expansión. Como los organismos elementales, propende el hombre a multiplicarse con toda su potencia", Romero, José Luis, *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Ediciones Nuevo País, 1987, pp. 76-77. De ahí a la invitación fatalista a la pasividad que parece ser el corolario del texto de Payró hay sólo un paso. No deja de ser curioso, además, que los socialistas de principios del siglo XX partan de las mismas bases epistemológicas que la Generación del 80.

añadimos que la "Psicología gubernativa" fue, como hemos visto, publicada en el pasado, no cabe la menor duda, y ahora sí se hace explícito, que las críticas de Silvestre no pueden ser trasladadas sin más al presente de los lectores.

Sin duda entonces que deberán ser leídas de otra manera, y el texto se ocupará de dar esta clave de lectura alternativa. Determinados comentarios con que se glosa la vida y ademanes de Silvestre en el texto que antecede a las crónicas, pueden entonces ser interpretados en este sentido. El desorden de la habitación de Silvestre será entonces calificado como "un cafarnaúm de criollo soltero en tiempos en que todavía no reinaban las higiénicas costumbres que van imperando poco a poco... hasta en el pago" (p. 128). Curiosidades de aquellos tiempos precarios. O más explícitamente aún: "aquellos años de ingenuidad, alegría y 'mira que te corre el chanco'" (p. 126), dice el narrador a propósito de las coplillas con que persiguen al boticario los muchachos cuando sale enlevitado. La nostalgia es una clave de lectura posible, abarcadora de la distancia, de la ironía y, por supuesto, de la condescendencia, que se encontraba implícita ya en la conversión de las crónicas de Silvestre en sus "memorias". Después volveremos sobre este punto.

Porque en la "Psicología gubernativa", tras realizar una apretada síntesis de los desmanes que acostumbran a realizar estos personajes condenados a la desaparición, o, más exactamente, en su mismo centro, nos encontramos con un tercer elemento neutralizador que, más exactamente, propone una inversión de la crítica. El factor dominante para la constitución de estos individuos de transición resulta ser sorprendente, aunque no insospechado a estas alturas del análisis:

"Casi no hay uno de estos hombres que pertenezca a una raza determinada. Tienen sí, aspecto criollo, pero en su ascendencia se halla siempre la mezcla, a la que sin duda impidió dar benéficos resultados el ambiente en que se desarrollaron los productos. Con los defectos del gaucho amalgaman los que les vienen del antepasado extranjero, llegando en busca de aventuras después de dejar la conciencia donde no pueda estorbar, y no se encuentran en ellos ni la nobleza, ni la generosidad, ni el amor al trabajo, ni siquiera el valor que es la última virtud que se eclipsa en nuestro paisano" (p. 145).

Así las cosas Ferreiro, Barraba, Bermúdez, o Pedro Machado, aunque parezcan criollos, no lo son totalmente, y es precisamente a no serlo que cabe achacar sus defectos morales. Incluso la llamada "política criolla" procede, en último término, del exterior. El movimiento que se realiza con esta afirmación de aire científico positivista es doble. De un lado se expulsa de la nacionalidad a los corruptos, manteniendo la integridad de ésta, y convirtiendo la honradez en condición indispensable de pertenencia, con lo cual el mensaje que, pedagógicamente, se desliza hacia sus lectores, es de índole moral y sustancialmente diferente al que en un primer momento se parecía estar dando. Los

buenos argentinos no roban. Estos que roban, no son argentinos. Si a ello le añadimos la premisa anterior, "esos que roban son individualidades de transición", el contenido reformista parece dirigirse únicamente a los lectores, mucho más que a las autoridades del presente de la escritura, un momento en que quedaron atrás esas tropelías.

El otro movimiento es evidente: la inmigración, y la mezcla de razas consiguiente es peligrosa, porque crea elementos inferiores moralmente, que en nada superan lo ya existente, el gaucho, sino todo lo contrario. La constatación del fracaso del proyecto blanqueador del ochenta y el cambio de lugar del extranjero en el imaginario oficial se realiza con argumentos científicos de manera tal que lo hubiera podido firmar cualquier intelectual oligárquico de los que en aquel momento estaban procurando conjugar su europeísmo cultural con su xenofobia.

A través de la relación de las memorias de Silvestre con sus marcos, por tanto, es posible leer el mismo movimiento de denuncia y reconducción que hemos ido observando en los distintos relatos del volumen. La compleja situación de este intelectual de procedencia no oligárquica, y de oposición, convocado a devenir su intelectual orgánico en las páginas de *La Nación* encuentra una representación textual ejemplar en esta polifonía de personajes, en la reconducción que operan los marcos sobre los remotos textos del boticario.

El filtro de la nostalgia

La nostalgia aparece como una clave de lectura adecuada para explicar el tono de la crítica, la ironía condescendiente con que son observadas en ocasiones las burdas corrupciones de los dirigentes pagochiquenses. Si el humor funcionaba como elemento nivelador, su alcance puede entenderse mejor desde la mirada nostálgica.

Por ejemplo, y sin salir de las memorias de Silvestre, la manera en que el narrador dispone los títulos de los fragmentos es bien significativa. "Comicios baratos", se llama aquel en que se describen las elecciones en que ni mesas se pusieron (p. 130); o, jugando con las convenciones de la novela de aventuras, "Barraba y la isla misteriosa" el que se ocupa del escondrijo en que los cuatros socios del comisario ocultan el ganado robado (p. 131).

Así es posible leer, entonces, en todo el volumen, la combinación de relatos críticos, con otros satíricos, o simplemente costumbristas, su nivelación. Que el fraude electoral provoque la amargura del relato "La elección municipal", ya observada, es corregido a propósito de idéntico tema por "Libertad de sufragio", el relato en que Barraba inquieta a los gubernistas al anunciar que él va a garantizar la libertad del próximo

proceso electoral. "Libertá de votar por el candidato del gobierno", grita afectadamente encolerizado (p. 202), para la diversión general, cuando uno de los presentes se muestra decidido a votar por la oposición. Es otra de las barrabasadas de Barraba.

Y así es posible leer la inclusión de episodios que ofrecen una cierta enseñanza moral despolitizada e interclasista, como "Altruísmo", en el que una cajita que pincha a quien la trata de abrir pasa de mano a mano por medio Pago Chico, convirtiendo cada vez a las víctimas de la broma en victimarios, último paso en la generalización de la denuncia, que acaba aludiendo a la condición esencial del ser humano, más que a una concreta coyuntura política y social. Pago Chico es ahora un "microcosmos sintetizado", un "reducidísimo compendio de la humanidad" (p.198). La sonrisa es la indulgente sonrisa de quien mira hacia el pasado sin ira, comprendiéndolo de pronto en profundidad, cuando ya no importa el bando en que se estuvo. Con idéntico gesto se observan los diferentes avatares de aquel tiempo primitivo.

No es, así, sorprendente que, en el "Epílogo" que se publicó al final de los *Nuevos cuentos de Pago Chico*, se explicita este componente, y se proponga abiertamente como clave correcta de lectura para todos los relatos de las sucesivas entregas.

En primer lugar, se escribe aquello que estaba explícito ya en la "Psicología gubernativa". Que el presente no tiene nada que ver con aquel pasado semibárbaro. Lo relatado es definido como "las primeras palpitations de una democracia en gestación". Y no es para menos, ya que "las cosas han cambiado. Pago Chico es Pago Grande, el villorrio es un fuerte núcleo de población, con afirmados, tranvías, luz eléctrica, obras sanitarias; su comercio gira millones". Incluso puede llegar a decir que "en política también se ha dado un largo paso hacia adelante, y aunque esté aún muy lejos el ideal, algo se ha ganado en cuanto al juego de las instituciones, y hasta parece haberse ganado mucho" (p. 251). "Eso nació de aquello -concluye-. Parece imposible pero es así. El impulso que lleva nuestro país es admirable de fuerza y velocidad" (p.252).

En esto acaba el recorrido del intelectual de oposición, en una alborozada celebración del *status quo*, que en tanto culminación de la historia, se presenta como justificación retrospectiva de las imperfecciones del pasado. La naturaleza no da saltos. Es la otra cara de las personalidades de transición que presentó en la "Psicología gubernativa", el punto al que conducía esa transición, la garantía de su extinción definitiva.

Por ello, si bien es cierto que a continuación reconoce la posibilidad de que la descrita pueda ser todavía la situación de algunos pueblos remotos, "más al oeste del meridiano quinto o más al sur del Río Negro" (p. 252), es evidente que tiende hacia una progresiva desaparición. Son rastros del pasado.

No sorprende, así las cosas, que al anunciar la cantidad de notas y documentos que todavía restan por publicar sobre Pago Chico, remitiéndose a un tercer volumen que nunca llegaría a escribir, señale "en primerísimo lugar", como tema, "cuanto a las damas y al amor, con sus enredadas marañas se refiere" (p. 253). Llegados a este punto de bienestar, sólo estos temas pueden interesar a los lectores y, por supuesto, al propio narrador. De ahí en adelante, los hipotéticos relatos ambientados en Pago Chico, hubieran estado presididos por la sonrisa agri dulce de la nostalgia.

Y esa es precisamente la lectura que propone retrospectivamente para todos los relatos de Pago Chico, aislando un componente, que de hecho ya existía en el primer volumen, como hemos tenido ocasión de comprobar. "Al separarnos de estas páginas, en las que hay más verdadera melancolía que despreocupado buen humor, sentimos algo como si huyera un minuto que desearíamos repetir, como si se nos marchara otro poquito de juventud -toda esa que se revive al relatar la que fue, esa que a tantos ancianos ha hecho escribir sus recuerdos" (p. 253).

Roberto J. Payró, entonces, al final de su itinerario vital e ideológico, inaugura la lectura neutralizadora sobre su propia obra, que, después, la crítica reproducirá una y otra vez. Una lectura, como hemos visto, posible ya a la luz de algunos de los textos de la primera entrega, pero que en cierta medida reduce su complejidad completando el proceso de neutralización, borrando sus huellas, y haciendo significar otra cosa incluso a aquellos relatos en que era posible reconstruir un hipotético lugar de oposición. Aquellos lejanos tiempos, parece imponer esta lectura- fueron bárbaros, sí, pero también hermosos. Con todas sus imperfecciones, con sus ingenuidades, fueron los años de la juventud.

10. Conclusión. Los gauchos contradictorios del escritor independiente

Un mitrista de clase media

Los relatos analizados a lo largo de estas páginas nos ofrecen dos vías de acceso prácticamente contradictorias a la obra de Payró. Dependiendo del corpus seleccionado, nos sentiremos tentados a coincidir con David Viñas cuando lo sitúa en su propia genealogía como intelectual infatigable y profundamente crítico, o con Carmelo Bonet, y convertirlo en uno de los baluartes ideológicos del sistema, precisamente por su gesto de enunciar la crítica para neutralizarla a continuación¹. Los graves defectos de la sociedad argentina se ven compensados por su imparable marcha hacia el progreso, que los convierte en objeto de la nostalgia una vez que son dejados atrás. Las arbitrariedades del presente, en una estructura consoladora cercana a la religiosa, son perfectamente soportables por estar condenadas a desaparecer.

Este constante tejer y destejer del discurso de oposición, nos remite necesariamente a lo que dijimos a propósito de los textos de Gutiérrez. Emitidos desde el margen de su clase, la extraña alianza entre los excluidos del poder disparaba la polisemia de los textos. Algo parecido puede observarse en la escritura de este escritor ya plenamente profesional, ajeno a la oligarquía.

Resultaría muy tentador entonces ubicar el lugar de enunciación de Payró como perteneciente a la burguesía urbana, periférico por tanto a los centros de poder, pero al mismo tiempo, con tendencia a la inserción merced a su puesto en la tribuna de *La Nación*. Esto nos permitiría reproducir, no ya el esquema postulado en el caso de Gutiérrez, sino también el de Gerchunoff, que veremos en el capítulo siguiente: desde el campesinado de origen inmigratorio a intelectual orgánico del sector de la oligarquía representado por Lisandro de la Torre. Y sin embargo, creo que debe ser matizado.

Por ejemplo, el hecho de que Payró entre las historias de la literatura como un intelectual burgués, profesional, un represante de las nuevas voces que irrumpen en el panorama literario argentino al comienzo del siglo XX, no quiere decir que pueda ser considerado sin más como un personaje representativo. En efecto, una escena fundacional

¹ Es inevitable citar aquí a Roland Barthes, que da cuenta en *Mitologías* de un tipo de gesto crítico bastante parecido: "Sugerir el espectáculo complaciente de los defectos del orden, se ha vuelto un medio paradójico y a la vez perentorio de glorificarlo. He aquí el esquema de esta nueva demostración: tomar el valor de orden que se quiere restaurar o impulsar, manifestar ampliamente sus pequeñeces, las injusticias que produce, las vejaciones que suscita, sumergirlo en su imperfección natural; después, a último momento, salvarlo a pesar de o más bien con la pesada fatalidad de sus taras", p. 45.

extraída del relato de sus biógrafos, basta para esfumar casi por completo el paralelismo con Roberto Arlt defendido por alguno de sus críticos.

Eduardo González Lanuza, así, considera que "su veneración por Mitre puede decirse que la hereda". Y corrobora esta afirmación con una cita ciertamente significativa de sus *Evocaciones de un porteño viejo*. El adolescente Payró camina de la mano de su padre por la ciudad, cuando éste se descubre para saludar a alguien con el que se cruzan.

"Un gran saludo de mi padre que me lleva de la mano y que me hace una discreta indicación:

-Ese es don Bartolo.

Me vuelvo a mirar a la persona -que se ha descubierto a su vez y sigue su camino- con el sobrecogimiento admirado de los niños ante los seres extraordinarios que pueblan la leyenda. Le veo de espaldas, vestido de negro, con el chambergo algo inclinado hacia la sien izquierda, marchando de prisa, y me parece rodeado de un nimbo"².

No está mal como representación ficcional del lugar de enunciación de Payró. Su padre es un burgués, mitrista acérrimo, suficientemente central como para que su ídolo le devuelva el ceremonioso saludo que le dedica. Y suficientemente periférico para que don Bartolo responda parcamente y apriete el paso. Ese nostálgico mitrismo que heredará el joven Payró, le acompañará toda la vida. Mitre le prologará un libro, pero además, cuando muchos años después el adulto Payró, al otro lado de su militancia, se decida a fundar una imprenta en Barcelona para difundir en España los textos de la literatura argentina, le pondrá precisamente el nombre de Editorial Mitre. Socialismo y mitrismo, obviamente, en el contexto porteño, no están en absoluto reñidos.

En cualquier caso, por tanto, el lugar de Payró, aunque periférico, no es en absoluto representativo de la situación de la pequeña burguesía en ascenso de la época, del electorado de la Unión Cívica Radical. El hecho, sin embargo, de que la historiografía literaria argentina le ubique en ese espacio representativo es un dato más para considerar la manera en que la crítica configura sus cánones. El indicio que filtra en él de entre toda la configuración de nuevos actores sociales y nuevos discursos que se produce entorno al cambio de siglo, resulta ser precisamente un sujeto situado en la frontera, atravesado en su formación por una de las versiones del imaginario oligárquico que resulta ser, lo que son las cosas, la misma de Gutiérrez. El escritor socialista de las historias de la literatura resulta ser un nostálgico mitrista de corazón.

Mitrista como Gutiérrez, escritor profesional, como Gutiérrez, crítico con los abusos de la justicia de campaña como Gutiérrez, defensor profundo de la validez de la letra del sistema como Gutiérrez. Resulta tentador mantener el paralelismo, y llevarlo a la

² Citado en González Lanuza, E., *op. cit.*, pp. 31-32.

discusión sobre la configuración discursiva del socialismo argentino a principios de siglo. Su parentesco, su vinculación genealógica, con una facción disidente y minoritaria del discurso oligárquico del 80, parece a estas alturas innegable.

Impugnación del unicato

Quizá sea ese complejo lugar ideológico desde el que se produce la escritura de Roberto J. Payró, un buen punto de partida para estudiar ese doble movimiento que la caracteriza, y que, por momentos, la hace estallar.

Hemos visto relatos en que, efectivamente, instalado en la ironía, parece develar el funcionamiento de la sociedad argentina, percibido como defectuoso e injusto a través de las pequeñas miserias de una comunidad rural presentada en el pórtico de la obra como representación metonímica de la totalidad de la nación. Aparecen representadas las corrupciones económicas, grandes y pequeñas, los fraudes electorales, el clientelismo generalizado, la violencia y la arbitrariedad del poder, la hipocresía de una sociedad bienpensante. Las denuncias a las prácticas del gobierno y la oposición, junto a la distancia irónica, dan en ocasiones la impresión de una impugnación global, realizada desde un espacio que podíamos estar tentados de considerar como propio de otro lugar ideológico quasi revolucionario, pero que concluimos por definir como el lugar específico desde el que el escritor trataba de incidir de nuevo en la realidad social moderna, muy en la línea de los trabajos de Julio Ramos.

En ese tipo de relatos se realizaba una total resemantización de la tradición gauchesca. Así, por un lado, se impugnaban determinadas versiones del mito ("Un moreira de alquiler"), denunciando la relación que unía a estos seres mitificados y la estructura del poder. Dejaba leer, entonces, aquello que las ficciones de Gutiérrez (especialmente *Juan Moreira*) velaban con dificultad. El glorioso matrero pasaba a ser un borracho convertido en matón al servicio del gobierno. La vertiente progresista de Payró, lo convertía en deconstructor de las mixtificaciones de un mito, a fin de cuentas, construido desde el espacio del poder.

Por otro, sin embargo, se producía una sustitución en el mito, y el gaucho parecía pasar de símbolo de algunas de las arquetípicas cualidades criollas a metonimia del pueblo víctima del sistema social injusto. "Poncho de verano", sin duda uno de los relatos centrales del volumen, y, en tono menor "La elección municipal", son dos ejemplos representativos en este sentido. Por momentos, entonces, se podía incluso pensar un cierto parentesco de esos gauchos maltratados por el poder con los gauchos

convencidamente anarquistas que estaban produciéndose por estas mismas fechas desde un lugar efectivamente periférico y de oposición.

Una sonrisa indulgente y nostálgica

Y sin embargo, junto a este discurso desmitificador, otros rasgos de las ficciones oligárquicas del hombre del campo, otras de sus versiones, pregnan el discurso de Payró. De pronto, los peones de un estanciero se reúnen en torno al fogón después de la dura jornada laboral, y se intercambian bellas invenciones que plasman ingénuamente y esencialmente su vida en contacto con la naturaleza. Todo es perfecto, entonces. La Arcadía hace su aparición, y la única amenaza es el peligro exterior que la niega. La armonía interclasista deja afluir entonces, inmediatamente, el discurso patriótico. Y como tantas otras veces, los valores del patriota no dejarán de estar unidos a la jerarquía y a la propiedad.

Otras veces, sin embargo, esta misma mirada pintoresquista convierte a los gauchos en personajes de relatos cómicos, despolitizados, que ilustran sobre la ingenua barbarie rural, o, por el contrario, exhiben saberes universales procedentes del acervo del sentido común. Tanto en un caso como en otro, se reedita la antigua mirada ajena y desde arriba que daba sentido al género. Hacen reír o entretienen con lo insólito de sus costumbres primitivas o con su irresponsable desfachatez; o permiten sorprenderse con la sabiduría de su acervo popular. En cualquier caso están caracterizados por su otredad, su saber es el del menor. Son un espectáculo pintoresco para lectores letrados o, cuando menos, urbanos. Por ello mismo, su valor en estos relatos viene dado precisamente por su peculiaridad, por la extrañeza más o menos regocijada que produce. El carácter representativo de la comunidad ha desaparecido por completo.

Así las cosas, es bien evidente que en 1908 el imaginario gauchesco era un mito sujeto a diversas lecturas, que podía ser construido desde diversos lugares de enunciación. Esa es una de las funciones de los textos de Payró en este corpus. Actúan, por un momento, como una especie de muestrario de las versiones del gaucho en el momento de la escritura.

Ahora bien, ese permanente movimiento pendular entre la develación del mito, y su reconstrucción, entre la denuncia y el pintoresquismo, entre la representatividad y el extrañamiento, la puesta en contacto de ambos elementos, ese ejercicio de la yuxtaposición, acaba produciendo su nivelación, su homogeneización. Los abusos del poder pueden así ser leídos como nuevas muestras de la barbarie rural, susceptibles por tanto de ser percibidos también como pintorescos, especialmente desde el momento en

que están superados o en fase de serlo. Las irregularidades de Barraba pueden leerse en clave cómica; las prevaricaciones de un juez, ser la otra cara de su campechanía, de su manera rotunda de entender la ley. Lo importante, entonces, como lo viene a demostrar el comisario Páez, es el mantenimiento del orden, más allá de los métodos empleados. La tortura a Segundo es el límite exterior.

Pero además de ese efecto nivelador que provoca la simple enumeración de elementos sustancialmente disímiles, hay diferentes momentos en el volumen donde se hace explícito el gesto reductor. Las enmarcadas "Memorias de Silvestre", son ejemplares en este sentido, al ir precedidas de un discurso del narrador que las confina en el remoto pasado, y seguidas de ese tratado sobre la "Psicología gubernativa", que completa el proceso en varios sentidos. De un lado, cierra sobre sí misma la crítica sobre esas autoridades de campaña, cancela su valor representativo al considerarlas, "individualidades de transición". De otro, arroja un elemento insospechado a la luz de los relatos más críticos, y que conecta con una cierta lectura del imaginario gauchesco ya mencionada. Esas individualidades de transición son una consecuencia indeseada de la mezcla de razas. El discurso de oposición se desliza de nuevo hacia el peligro exterior, con lo cual permite asomar una vez más una cierta tendencia a cerrar filas respecto al enemigo común.

Estos elementos ya apreciables en el volumen tal y como ve la luz en 1908, y que, curiosamente tendían por momentos a alejar conceptualmente el régimen oligárquico de ese año con el de 1890, se van a ver acentuados en los *Nuevos cuentos de Pago Chico*, de publicación póstuma, y que vieron la luz durante los gobiernos radicales. De hecho, lo que antes calificamos como elementos neutralizadores ocupan aquí la totalidad de los textos. Se preocupa incluso de reescribir "Poncho de verano", redefiniendo la situación al respecto de las autoridades gubernativas, para dedicarse íntegramente a relatos despolitizados, costumbristas, de marcado carácter cómico, donde la comicidad descansa fundamentalmente sobre la anodina vida de las ciudades de provincia, a la que subyace sin embargo la armonía interclasista de la comunidad. Las corruptas autoridades del primer volumen aparecen plenamente integradas. Sus prácticas irregulares, o desaparecen de la escena, o son mucho más graciosas que importantes.

El "Epílogo" se ocupa de explicitar el sentido de esa reescritura. Las nuevas aventuras de Pago Chico son ahora el pretexto para la nostalgia. Sobre las arbitrariedades parece valorarse ahora la sencillez de aquella vida, la existencia real de la comunidad. El enunciado más o menos explícito del peligro exterior en los relatos del primer volumen, encuentra ahora su correlato en la añoranza del pasado, anterior a "la honda y

transcendental agitación" (p. 147) que conmocionó Pago Chico. La sangre del viejo Segundo desaparece del recuerdo.

El lugar fronterizo del socialismo de Payró

Varios elementos de reflexión son suscitados por esta ambivalencia de los textos de Payró. Uno de ellos, ya mencionado en diferentes momentos, es el del carácter del socialismo argentino. Algunas de las crónicas firmadas por Payró, en torno, por ejemplo, al ejercicio del derecho de huelga, no parecen dejar demasiadas dudas, sobre quien es el verdadero rival político que pretenden conjurar. Un texto como el citado "¿Quién paga las huelgas?" parece tener como objeto convencer a los obreros huelguistas de que es peor para ellos hacer huelga que no hacerla; que la mejora en sus condiciones laborales pasa precisamente por el avance argentino por la senda del progreso, y por la delegación completa de su acción en los cuadros de notables. "[Esta huelga general] -dice en el artículo un obrero que ha acudido al trabajo- no conducirá a nada. En primer lugar porque no se propone nada práctico, porque no pide que nada que se traduzca en mayor bienestar para los obreros; y en segundo lugar porque nadie compensará las privaciones que empezamos a sufrir y que aumentarán a medida que la huelga se prolongue"³.

De otro lado, en otra crónica publicada en similares fechas, "Una extraña suerte de escamoteo" se dirige a las autoridades para hacerles ver lo erróneo de su política de excluir a los socialistas del parlamento. Su presencia es garantía de la paz social. Su ausencia, por el contrario, arroja a los obreros en manos de los anarquistas, bastante menos pacientes por lo que respecta a la velocidad del cambio deseado, así como sobre su carácter profundo. En ella un obrero socialista se lamenta de que el fraude electoral les haya cerrado el paso del parlamento, y con ello, los ha arrojado en brazos de los anarquistas. "Lo que queremos, -dice- se lo repito, es ir mejorando, mejorando siempre nuestra situación material y moral, pero no empeorarla por la locura de algunos criminaloides que no ven más que sangre y disturbios"⁴.

Si a ello añadimos la diferencia que el propio narrador establece en su relato "Fiestas patrias" entre "ciudadanos" y "pueblo", deberemos concluir sorprendentemente que el discurso socialista de Payró, reformista y progresista, se emitía desde un lugar contiguo al de sus adversarios políticos. No parece difícil establecer las relaciones y los

³ Payró, Roberto Jorge, *Cuentos de Pago Chico y otros escritos*, (edición de Beatriz Sarlo), Buenos Aires, Ayacucho, 1986, p. 305.

⁴ *Ibidem*, p. 308.

flujos que se establecen entre los diferentes discursos letrados, incluidos los superficialmente más opuestos.

La complejidad del análisis se acrecienta si tenemos en cuenta, de un lado, el mitrismo que acompañará a Payró a lo largo de toda su vida, y de otro su participación en la revolución de 1890 y el canto al presente, es decir, al statu quo creado por los gobiernos radicales, con que concluye los *Nuevos cuentos de Pago Chico*. La contigüidad de enunciación entre los diferentes discursos letrados, e incluso entre diferentes discursos políticos, no por esperada a estas alturas del análisis, resulta menos sorprendente. A fin de cuentas, el propio Yrigoyen era de origen patricio, y semejantes meandros presenta al apellido Alvear a lo largo de la historia de la política argentina.

Asimismo, lo observado nos induce a la reflexión en otro sentido. El canto final al presente, acarrea la definición del pasado, es decir, el borrado de cualquier arista negativa, expresada en cualquier tono. Considerar el presente como la culminación de la historia, lleva consigo la redefinición del pasado en tanto que etapa necesaria para llegar a esa culminación. O dicho de otra manera, el discurso legitimador de autoridades construye una genealogía de forma narrativa, en la que se insertan los diferentes momentos de la historia de esa autoridad. La legitimidad siempre necesita de un espesor histórico, lo cual acaba por legitimar las autoridades anteriores, como eslabones de una cadena que comienza en el origen. El reconocimiento de una quiebra vendría a interrumpir el contacto directo con esa fuente de la que vienen a emanar todas las legitimidades.

Desde ahí, quizá, se podrían leer determinadas persistencias en el mito gauchesco, que atraviesan textos muy diferentes, emitidos desde lugares de enunciación muy diferentes. Incluso determinadas polémicas por su sentido, como el texto de Payró, respetan un centro intocado, Arcádico, que tiene que ver simbólicamente con la estructura misma del Estado, con la pervivencia de la figura de la autoridad, más aún que con el hecho de quién o quiénes se sitúen en cada momento en ese lugar.

Ello explica la existencia de extrañas sucesiones en la genealogía que el análisis de todos estos textos deja leer; que los emergentes intelectuales de clase media confirmen un imaginario nacional trazado en buena medida por la oligarquía con una función defensiva: esto es, que Lugones se encuentre con Ricardo Rojas, y Eleuterio Tiscornia; que Benito Lynch pueda coincidir con Martínez Estrada; que un crítico con apellidos tan definitivamente poco criollos como Berenguer y Carisomo aplauda conmovido las ficciones xenófobas y clasistas del crepuscular Enrique Larreta; que el niño mitrista Payró, sea el joven radical, el algo menos joven socialista, y el maduro e irónico intelectual que no puede dejar de asentir al presente radical, y que todo ello no deba de ser percibido como una contradicción irreductible al sentido. Por el contrario, este, el sentido,

procede de su mismo carácter de yuxtaposición, de desplazamiento a través del discurso letrado, del poder y de su periferia.

El modelo del escritor de oposición

También pueden hacernos reflexionar estos textos sobre las estrategias de legitimización del escritor profesional en la modernidad. Una de ellas se funda en su condición de conciencia crítica, levemente externa y distante a la sociedad de la que da cuenta. Su saber, cualitativamente diferente del resto, es un saber artístico, basado en una especial capacidad de aprehensión de la realidad, más profunda, y legitimada sobre una superioridad moral. El escritor mira y juzga desde fuera, ofrece sus privilegiadas impresiones a los lectores con el gesto del que enseña.

Roberto J. Payró representa la entrada en el Parnaso de este tipo de escritor, su canonización como una forma posible de ser artista. Sus críticos así lo sentenciaban. Su carácter de testimonio moral, su supuesta objetividad, podían incluso considerarse por encima del estilo a la hora de elevarlo a los altares de la literatura argentina, aunque fuera con la consideración de un santo menor. Es un paso más, indudablemente, con respecto a Gutiérrez, cuyos folletines eran las primeras expresiones de las condiciones modernas de producción de la obra literaria.

Sin embargo, no puede dejar de ser significativo que "el escritor profesional", la quintaesencia de la generación con la cual irrumpen los escritores asalariados en las historias de la literatura argentina, sea precisamente Payró, y que tal inclusión sea el reverso de la sanción como ortodoxia de su naturalización. Precisamente Payró es el modelo, él cuya escritura presenta el vaivén que estamos observando, él que convierte el gesto de oposición en sólo un gesto que se desdice a sí mismo a cada paso. No es casual que todas las reediciones de los cuentos de *Pago Chico*, incluyan en su final los publicados en 1928. En el epílogo final, como hemos visto, Payró se convierte en el primero de sus exégetas, en el primero en señalar la lectura nostálgica y neutralizadora como la correcta.

El modelo de escritor *gentleman* entonces, está en vías de desaparición. Nuevos perfiles caracterizan a las nuevas promociones de literatos, que, si algo tienen en común, es la definición de un dominio autónomo del arte, de una esfera del saber que le está reservada, de una modalidad de trabajo que le es propia. La figura del escritor independiente, que vela con su discurso sus dependencias económicas será uno de los roles que hará posibles este estado, y no es otra cosa que el reverso del escritor

modernista y estetizante. Uno y otro defienden la especificidad de los productos que producen, y uno y otro esperan que se les pague por ello.

La segunda división de escritores a la que pertenecía Gutiérrez en 1880 ocupa ahora la práctica totalidad del panorama. El escritor es o se reclama profesional. Y la figura de intelectual independiente es una de los papeles que garantizan su inserción en el mercado. Son los nuevos letrados, y no es por ello sorprendente que los críticos del futuro los reivindiquen en su propia genealogía, que incluso borren las grietas que los separan de la generación anterior de los *gentlemen*. Eso explica la problemática posición de Payró, la relectura a la que él mismo se somete, y la canonización posterior a su muerte. Roberto J. Payró es el escritor independiente y canónico. Aporta a los relatos de la Historia el gesto autorreferente de la independencia y la oposición. Representa perfectamente el lugar moderno de producción de los discursos. Por ejemplo, de los discursos legitimadores de políticas, de la construcción de imaginarios sociales, o de la naturalización de los actos y los gestos del poder como fatales.

Capítulo 6

***Los gauchos judíos*, de Alberto Gerchunoff:
la ficción gauchesca como disfraz nacionalizador**

"Raquel, tú eres Esther, Rebeca, Débora o Judith. Repites tus tareas bajo el cielo benévolo y tus manos atan las rubias gavillas cuando el sol incendia, en llamas de oro ondulante, las olas de trigo, sembrado por tus hermanos y bendecido por el ademán patriarcal de tu padre".

Los gauchos judíos, p. 39

"Admiro tanto a los gauchos como a los hebreos de la antigüedad. Como éstos, son patriarcales y nobles."

Los gauchos judíos, p. 143.

"Pomposo y sutil, renovaba, entre paredes de la casucha de barro, las disquisiciones medievales de Toledo y de Córdoba, conduciendo al auditorio el pensamiento florido y profundo de los judíos que continuaron bajo las leyes de Castilla la tradición de los doctores de Jerusalem".

Los gauchos judíos, p. 129.

"...hay que mirar las nubes. Créame; hace muy bien a la salud".

Los gauchos judíos, p. 189.

"Los ojos del peón relampaguearon, duros y feroces. Fue cosa de un instante. Rabí Abraham lo advirtió cuando el paisano ya tenía el facón desnudado..."

Los gauchos judíos, p. 83.

"...Entonces yo eché al italiano".

Los gauchos judíos, p. 137.

1. Un gaucho judío, voz de la inmigración

La biografía de Alberto Gerchunoff resulta, a la luz de su trayectoria posterior, especialmente apta para la mitificación. Nació, en 1883, según su pasaporte, y en 1884, según su madre, en algún lugar de Lituania, en pleno imperio zarista, y, según el relato de su biógrafa, Beatriz Marquis Stambler, en una época dura de pogroms contra aquellas comunidades judías¹. Por ello, cuando el futuro escritor apenas tiene seis años, la familia emprende el largo viaje, organizado por la Jewish Colonization Association que les llevará a las colonias judías que el barón Hirsch está organizando en la provincia argentina de Santa Fe. A partir de aquí, nos encontramos con los avatares de una familia de colonos. Tan sólo un año después de la llegada, el padre es asesinado por "un criollo pendenciero y borracho que frecuenta el boliche del pueblo"², y la viuda con sus hijos se traslada, primero a Rajil, en Entre Ríos, otra de las colonias judías, y después a Buenos Aires, en 1895. Su estancia en las colonias que más tarde hará ingresar en la literatura argentina se limita, por tanto, tan solo a cinco años.

El que habría de convertirse en un auténtico "campeón del liberalismo", y una de las figuras más destacadas del Partido Demócrata Progresista del incombustible Lisandro de la Torre, por lo tanto, es un hombre nuevo, una excepción en el panorama que hemos estado observando hasta ahora. Se trata de uno de los niños que desembarcaron en el Puerto de Buenos Aires en brazos de sus padres en el momento en que, tras la institución del estado en 1880, el proyecto liberal oligárquico acrecienta la llegada de los contingentes inmigratorios; es decir, se trata de uno de esos seres anónimos y extraños que hemos visto hasta ahora en diferentes imágenes de la nación observados con creciente inquietud desde las filas de la institución literaria, desde los aledaños del poder.

Se trata, también, de un autodidacta, de un hombre hecho a sí mismo, que desempeñó los más diversos oficios (por ejemplo, vendedor ambulante)³, y que ingresó en la institución literaria como escritor profesional por la orilla baja del periodismo, hasta su flamante ingreso en la plantilla de *La Nación*, en 1906. No tiene, de entrada, por lo tanto, un perfil demasiado diferente al de los articulistas que llenaban las publicaciones

¹ En 1881 había tenido lugar el primer pogrom. "No hubo ya garantía para la vida y la propiedad de las comunidades judías del este [...]. Esporádicas, imprevisibles, cada vez más violentas, sobrevenían las explosiones, adoptando los órganos del Estado frente a los hechos una actitud pasiva, incluso de sospechosa complicidad", Marquis Stambler, Beatriz, Vida y obra de Alberto Gerchunoff, Madrid, Albar editorial, 1985, p. 23.

² *Ib.*, p. 33.

³ En la "Autobiografía" que en 1950 se incluyó como prólogo a *Entre Ríos, mi país*, puede encontrarse una nómina completa de estos oficios: panadero, mecánico, pasamanero, vendedor ambulante, profesor particular. Estudiaba de noche, en el tiempo que le dejaban todos estos oficios. Su entrada en la literatura se produce con Cervantes y Victor Hugo..., Gerchunoff, A., *Entre Ríos, mi país*, Buenos Aires, Futuro, 1950, pp. 28-32.

obreras, o al de los autores del folletín criollo, que conseguían a duras penas ganarse la vida suministrando a un público masivo ficciones criollas⁴.

Sin embargo, si bien es cierto que Gerchunoff no es en ningún caso un oligarca, resulta evidente que tampoco puede vincularse de ninguna de las maneras a aquel segundo grupo de escritores modernos y profesionales. Su figura habrá de ser abordada entonces, desde otro lugar.

Un tipo carismático

Si echamos un vistazo a una parte de la crítica que se ha ocupado de Alberto Gerchunoff, uno de los argumentos que llaman la atención por su persistencia es el del énfasis que se pone en su gran carisma humano. "Es sintomático observar -escribe Rodolfo A. Borello- que todas las palabras pronunciadas e impresas acerca de él, antes y luego de su muerte, sólo ponen la atención en el hombre, en la figura humana con sus cualidades personales"⁵. Es así en efecto, y una buena muestra es, sin ir más lejos, el desmitificador artículo en el que Borello realiza esta afirmación. Este crítico afirma con contundencia que "no poseyó talento creador; no logró salir de sí, asomarse al mundo con los ojos imparciales pero apasionados de un novelista auténtico"⁶, y, por cierto, no desaprovecha la ocasión para marcar distancias sobre el lugar y el modo en que se funda la propia autoridad: "los afanes, y en especial las opiniones de Gerchunoff, fueron las del autodidacta que por naturaleza sabe del bien y del mal y no necesita ahondar con exceso para justificar ideas o acciones". Y sin embargo, acaba definiéndolo más que como "un creador", como "una conciencia y una vocación", y concluye: "por ello vemos en él no al creador frustrado sino a un hermoso y raro ejemplo de valor y de fe"⁷.

Es decir, lo que se inicia como una revisión del lugar que Alberto Gerchunoff ocupa en la literatura argentina, acaba confirmando explícitamente aquello que se observa

⁴ Adolfo Prieto, en la obra que venimos citando reiteradamente aporta un interesante texto correspondiente al prólogo de un folleto de 1895, *Contrapunto por cartas entre Gabino Ezeiza y Félix Hidalgo*, en el que este último declara: "Yo, que por negligencia de mis padres u otras razones que no son del caso mencionar, me quedé sin poder ingresar en una escuela siquiera para haber aprendido la cartilla, y que recién al entrar a la adolescencia empecé a sentir ese vacío, naciendo de aquí el deseo de aprender algo, pero este deseo tenía un objeto, y era que me inclinaba al canto y a los doce años hacía cuartetos y como no sabía escribirlas para trasladarlas al papel las retenía en la memoria, fue entonces que con el deseo de escribir mis versos, me propuse aprender algo de letras... Aprendí también a escribir (lo que más yo deseaba) del mismo modo que había aprendido a leer, haciéndome hacer algunas muestras que yo copiaba y volvía a copiar, hasta hacerlas en forma regular, y al fin aprendí a escribir, si no correctamente, a lo menos de manera que mi escritura se pudiera entender", *op. cit.*, p. 71.

⁵ Borello, Rodolfo, A., "Alberto Gerchunoff", *Centro. Revista del centro de estudiantes de filosofía y letras*, n° 8, Buenos Aires, julio de 1954, p. 3.

⁶ *Ib.* p. 4.

⁷ *Ib.* p. 7.

implícito en otros juicios críticos. La personalidad arrolladora del escritor, más allá de la calidad que se le atribuya a su obra -y Borello parte de esa función canonizadora basada en un concepto más o menos intangible del valor literario- le garantiza el lugar que viene ocupando en las historias de la literatura argentina.

Y realmente, observaciones similares sobre la excepcionalidad de la personalidad de este autor, son una de las notas comunes a su bibliografía: "Él fue eso -afirma por ejemplo Manuel Mujica Lainez en el prólogo a una edición de *Los gauchos judíos* publicada el mismo año de su muerte-: un espectáculo, un gran espectáculo naturalmente suntuoso al que no le faltaba nada para asombrar los sentidos y acicatear la mente". Y algo más abajo explicita esa escisión con respecto a su obra: "Sus libros numerosos sólo conservan una parte, una parte mínima de su jocunda prodigalidad. Lo otro vibra en el aire todavía con el estremecimiento de la pasión"⁸. Jorge Luis Borges, por su parte, es fundamentalmente de la misma opinión: "Alberto Gerchunoff fue un indiscutible escritor, pero el estilo de su fama trasciende la de un hombre de letras. Sin proponérselo y quizá sin saberlo, encarnó un tipo más antiguo: el de aquellos maestros que veían en la palabra escrita un mero sucedáneo de la oral"⁹.

Alberto Gerchunoff es, por tanto, antes que nada, una voz prodigiosa, un espectáculo humano. Por momentos, más un personaje de las historias de la literatura que un escritor efectivamente leído. ¿Y por qué esta insistencia en mantenerlo en el canon en cualquier caso, en virtud de un algo más añadido a su obra y por definición inverificable? Sin duda, este personaje realiza alguna función destacada en el relato de esas historias.

Hémilce Cárrega define la importancia de este autor, ya que "demostró que en el inmigrante podrá operarse una elevada nacionalización" y "reveló por primera vez una visión del inmigrante y de su vida de *adentro*"¹⁰. Esta afirmación debe, sin lugar a la duda, darnos alguna clave sobre esta función. La consagración de Alberto Gerchunoff se produce en 1910, año del Centenario de la Independencia de Argentina, año de conmemoraciones oficiales, con la publicación, precisamente, de *Los gauchos judíos*. Ésa es su aportación al coro oficial.

Ese año y esas conmemoraciones, como vimos con cierto detalle en el capítulo 1, suponen el canto del cisne del optimismo oligárquico. Junto a los discursos triunfalistas y autocomplacientes, se empiezan a observar determinadas señales de alarma en autores

⁸ Mujica Lainez, Manuel "Alberto Gerchunoff". Se trata de uno de los prólogos que aparecen en la edición de *Los gauchos judíos* que se maneja en este capítulo (Sudamericana, Buenos Aires, 1950). Las citas aportadas se encuentran en las páginas 10, y 11-12 respectivamente.

⁹ Borges, J. L., "Prólogo" a *Retorno a Don Quijote* (Buenos Aires, Sudamericana, 1951), reproducido en Borges, J. L., *Prólogos...*, op. cit., p. 97.

¹⁰ Cárrega, Hémilce, "Gerchunoff y el gringo", Zohra, n°3-4, febrero-marzo de 1954, p. 8.

ligados de una forma u otra a los grupos que detentan el poder. Algunas de las obras publicadas en ese emblemático año de 1910 podrían ser citadas en este sentido, como *Las multitudes argentinas*, de José María Ramos Mejía, *El juicio del siglo*, de Joaquín V. González, *Nuestra América*, de Carlos Octavio Bunge, o *La restauración nacionalista*, de Ricardo Rojas. Se trata, por ejemplo, de un momento de transición en la imagen que la literatura más o menos oficial da de la inmigración. De la imagen tópica y triunfalista del crisol de culturas y de la Argentina abierta a todos los pueblos del mundo ("Una Patria del futuro vivirá sin divisiones, sin diferencias, sin rivalidades, sin rencores, sin envidias, sin tiranos, sin siervos, sin preferidos, sin menospreciados, porque todos serán gajos del mismo olivo, brazos del mismo raudal", como había escrito Joaquín V. González en *Política espiritual*, de 1909¹¹), se pasa a discursos que con mayor o menor contundencia podemos calificar de xenófobos (Gálvez puede hablar ya de "rencor atávico al extranjero"¹²). Son la marca más evidente de la crisis del modelo implantado por la generación del 80. Sólo seis años después Hipólito Yrigoyen llegaría a la presidencia de la República.

Las palabras antes citadas de Hémilce Cárrega toman en ese contexto todo su significado. Acordada con el resto de voces oficiales, la obra que Alberto Gerchunoff ofrece al público ese año aporta la visión *de adentro* de un inmigrante agradecido. "Llega a la novela y al cuento argentino saturado de la emoción del inmigrante, de su melancólico amor por la tierra adoptiva", dice de él Fernando Alegría¹³, resumiendo sintéticamente la imagen de este autor que ingresa en la Historia de la Literatura. Ofrece la contraparte necesaria a todas las proclamaciones que hacen de la Argentina un hogar ecuménico. Su voz tiene un lugar, necesariamente, dentro de ese coro triunfalista. Y su figura tiene espacio dentro del Parnaso por muchas razones. Ella misma, con su gracejo y su bonhomía, ofrece la más adecuada respuesta a los extranjeros que ponen las bombas, que lanzan discursos subversivos, que ponen en peligro las bases de la nación, según los voceros de la alarma social.

La mayoría de los críticos que se ocupan de su obra, entonces, insistirán en esa armonía social que la obra de Gerchunoff presenta como su principal aportación a la literatura argentina. "El propósito de la obra -explica la ya citada Marquis Stambler- es destacar el *ideal* que la simbiosis de lo argentino y lo judío ha de traer para las generaciones futuras"¹⁴.

¹¹ Citado en Viñas, David, "Gauchos judíos' y xenofobia", Revista de la Universidad de México, XVIII, 3, México, noviembre de 1963, p. 14.

¹² Ibidem, p. 17, ambas citas.

¹³ Alegría, Fernando: Breve historia de la novela hispano-americana. México, Ediciones de Andrea, 1966, p. 200.

¹⁴ Op. cit., p. 133.

Otros autores van todavía más lejos y reproducen el gesto del propio Gerchunoff confirmando la veracidad y el realismo de sus propuestas. "Los personajes -afirma por ejemplo Iris Estela Longo-[...] están extraídos de la vida real; es probable que no sean fieles fotografías de seres existentes, pero sí modelos o bocetos inspirados por esos seres"¹⁵. Con mayor contundencia todavía se manifiesta Adelaida Gigli, quien, tras afirmar que "consigue la imagen exacta de ese extraordinario *ensamble* que propicia: el de su triste pueblo, con ese otro bárbaro e impugnable", concluye su ensayo llevando al escritor al más alto grado posible de mitificación, ejemplo, además, de un fenómeno de *ensemble* cultural idéntico al que le atribuye: "Alberto Gerchunoff da su vida, ocultamente, como Cristo, para salvar e inducir a los suyos, sin alardes"¹⁶

Alberto Gerchunoff, entonces, no es un oligarca. Pero el erosionado modelo del Unicato cultural, le ofrece un lugar específico e individual entre sus filas. Es, tras su paso por el partido socialista, y su definitiva instalación junto al liberal Lisandro de la Torre, lo que podríamos llamar sin demasiado esfuerzo, un intelectual orgánico, esto es, aunque no pertenezca a ese grupo, su obra tiende a dotar de legitimidad discursiva a su política y a su proyecto¹⁷. Es significativo recordar ahora *El nuevo régimen*, recolección de artículos aparecida en volumen en 1918 y que tiene como misión única fustigar al gobierno radical de Hipólito Yrigoyen¹⁸.

¹⁵ Longo, Iris Estela, "Presencia de Gerchunoff en la narrativa argentina", Universidad, nº 72, julio-septiembre de 1967, p. 59.

¹⁶ Gigli, Adelaida, "Alberto Gerchunoff en el meñique", Centro. Revista del centro de estudiantes de filosofía y letras, nº 8, Buenos Aires, julio de 1954, pp. 9 y 10 respectivamente.

¹⁷ Antonio Gramsci, hablando del caso italiano, lo explica así (cito por la traducción catalana de Jordi Solé Tura): "La massa dels pagesos, bé que tingui una funció essencial en el món de la producció, no crea intel·lectuals 'orgànics' propis i no 'assimila' cap sector d'intel·lectuals 'tradicionals'; en canvi, altres grups socials extreuen bona part de llurs intel·lectuals de la massa pagesa i molts dels intel·lectuals tradicionals són d'origen pagès", Gramsci, Antonio, Cultura i literatura, Edicions 62, Barcelona, 1966, p. 14.

¹⁸ Un ejemplo bastará para ubicar el contenido ideológico de estos artículos. Alberto Gerchunoff, a raíz de una de las huelgas que se produjeron durante el turbulento mandato de Yrigoyen, no duda en invocar valores como la libertad para criticar ásperamente la supuesta tolerancia del gobierno: "No ha visto en la huelga convulsiva la riqueza afectada del país ni la libertad del trabajo coartado por la ley marcial de los huelguistas. Sólo divisó en el ejército de brazos cruzados a falanges del padrón cívico, posibles sufragantes de sus correligionarios. No percibe el fondo doloroso y amargo de las cuestiones sociales porque eso reclama un cerebro adiestrado en la cultura de ideas. Menos todavía advierte la grandeza épica de la riqueza, que colectivizada en vastas compañías o difundida en manos aisladas, resume el esfuerzo grandioso del país, el instinto hondo y heroico del progreso y bienestar. ¿Cómo se dará cuenta el caudillo escondido durante medio siglo en la cueva de las conspiraciones pretorianas de la belleza y de la pujanza del capital argentino, que, venido de los puntos más lejanos de la tierra, se funde aquí en el ensayo de una nueva conquista? Para observar esto se necesita saber historia y la historia es para el señor Yrigoyen la biografía de los comandantes y si no, como el capital inglés, cosa de gringos, y la prueba es que está en los libros, fenómeno gringo por naturaleza", citado por Beatriz Marquis Stambler, op. cit., pp. 219-220. La amplitud de la cita se ve justificada por la claridad ejemplar con la que expresa el lugar de enunciación desde el que habla Gerchunoff, defensa mitificadora del capital inglés incluida. Las acusaciones a Yrigoyen, únicamente se basan en su supuesta ignorancia, fundando así la propia autoridad en la posesión de la cultura y en el conocimiento de la historia. Curiosamente, la biógrafa, duplicando la operación polémica del escritor, apostilla que "Gerchunoff defiende tanto al obrero como al capital. Al primero porque se le ha privado de

Pero no sólo esto, sino que resulta, evidentemente, un personaje necesario en el relato de las grandezas argentinas. La excepción que vela la regla de la futura xenofobia contra el que no tiene discurso, o lo emplea en contra de un orden que lo excluye. Centroeuropeo y letrado, poeta del trabajo y del orden, constituye, él mismo, su persona, su labor incesante de constructor de armonías interétnicas, aquello que salva el proyecto inmigratorio del 80, pese a todo, pese a la ley de extranjería y pese a lo que sea. Encarna además, al tipo de sujeto que puede ingresar al sistema, en su momento de mayor apertura. Alberto Gerchunoff, el personaje así llamado, voz otra que se armoniza con la ortodoxia y que construye y acepta un espacio -subalterno- dentro del orden, hombre hecho a sí mismo, trabajador infatigable, hasta minar su salud si es necesario¹⁹, es lo más parecido que podamos encontrar al sueño de Sarmiento, un símbolo de integración en los relatos de la historia.

Alberto Gerchunoff, escritor profesional

"Con la generación de Gerchunoff aparece en la Argentina el escritor profesional". Con estas palabras, inicia la ya citada Marquis Stambler su estudio sobre la obra de Alberto Gerchunoff²⁰. Y éste es, de hecho, otro de los rasgos que presiden su figura. Enrique Anderson Imbert, entre otros, habla de la "generación de los periodistas"²¹, para referirse a un grupo de escritores, entre los que se encuentra también Roberto J. Payró, que van a integrarse en la literatura letrada a partir de una actividad profesional dedicada a la escritura.

Se trata de un elemento bien interesante, y que debemos tener presente a la hora de pensar el lugar desde donde Gerchunoff produce su obra. Hasta este momento, hemos observado esta figura del escritor profesional, representada por Eduardo Gutiérrez, como contrapuesta a la del letrado tradicional, que producía literatura como una actividad suentaria propia de sus momentos de ocio. A partir de ahora, y ya en el caso de Payró, sin embargo, nos estamos encontrando otro tipo de escritor, que forma parte abiertamente de la alta cultura, y que sin embargo, vive profesionalmente de la escritura periodística. Un buen representante es, sin ir más lejos, el propio Rubén Darío. De hecho, la escisión

la libertad...". Sí, de "la libertad del trabajo". Marquis Stambler funda una supuesta ecuanimidad de este artículo en su reparto equitativo de defensas, completando así el trazado de la autoridad que realiza el propio Gerchunoff. La ficción del desinterés es la máscara perfecta para difundir entre la opinión pública la visión que de determinados hechos tiene el grupo social dominante.

¹⁹ Otros factores, sin embargo, colaboran: "El exceso de peso, su afición a la buena mesa, las horas irregulares de trabajo, sus arrebatos intensos han minado su cuerpo", Marquis Stambler, op. cit., p. 113.

²⁰ Op. cit., p. 42

²¹ Anderson Imbert, Enrique, Tres novelas de Payró con pícaros en tres miras, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filología y letras, 1942, p. 9.

que dentro de la propia obra del escritor provoca esta doble ocupación, la relación problemática de este escritor con su condición de profesional de la escritura, es una de las características que atraviesan la llamada literatura Modernista, y que explica alguna de sus peculiaridades.

Así, lo que esta generación de Alberto Gerchunoff viene a representar dentro de la literatura argentina, no es tanto la aparición del escritor profesional, como su consagración, su integración plena entre los representantes de la alta cultura. Curiosamente, quizá haya que poner en paralelo esta culminación de un proceso con la consolidación de otros centros discursivos, de otros actores sociales, alternativos al *unicato*. Seis años antes de la victoria de Yrigoyen, era posible hablar desde otros lugares distintos al que ocupaban los herederos del 80, ampliar desde ahí los sectores prestigiados para hacerlo, del mismo modo que una sólida clase media no patricia estaba en condiciones ya de disputar el poder.

No existe contradicción, sin embargo, entre este hecho y la trayectoria que lleva a Gerchunoff desde la disidencia a la más optimista integración. Como observa Luis Alberto Romero, la oligarquía iba a generar discursos integradores que permitieran garantizar la supervivencia del sistema. La figura de Lisandro de la Torre, que, a su vez, desde una disidencia interna a su clase -es uno de los fundadores de la Unión Cívica Radical- pasa a representar a la facción más progresista de la oligarquía, dentro del juego democrático posterior a 1916, es muy significativa sobre la nueva organización de los diferentes grupos, el nuevo reparto de papeles, y el tipo de confluencia que se produce²².

En cualquier caso, sin embargo, hay que tener bien presente que esta canonización no deja de hacerse *a pesar de* su obra, por así decirlo, profesional. Si la canonización es posible es precisamente a partir de una escisión en la obra del escritor profesional, una parte de la cual queda separada de sus necesidades inmediatas, y a la que se le otorga un valor añadido. El propio Gerchunoff, aun en el momento en que reivindica la dedicación al periodismo, no deja de fundarla en una separación rigurosa de las actividades y en su supuesto carácter auxiliar de la obra considerada importante. "Es falso que el periodismo anule al escritor. Al contrario, generalmente se comienza por ser periodista y se termina

²² La figura de Lisandro de la Torre es realmente interesante y compleja. El Partido Demócrata Progresista es originalmente una escisión de la Unión Cívica Radical precedida por un duelo a sable con Hipólito Yrigoyen, en un acto ritual que demuestra la participación de ambos en los valores y costumbres de la alta burguesía a la que pertenecían (Martínez Díaz, Nelson, *Hipólito Yrigoyen. El radicalismo argentino*, Madrid, Anaya, 1988, p. 49). Según José Luis Romero, "representaba a la burguesía más evolucionada de la provincia de Santa Fe" y califica su posición ideológica como de "equidistancia" de conservadores y radicales (Romero, José Luis, *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Ediciones Nuevo País, 1987, pp. 114-115). Para David Rock, sin embargo, no pasa de ser una de las versiones del pensamiento conservador, aunque eso sí, plenamente integrado en el juego democrático (Rock, David, *Argentina 1516-1987. Desde la colonización española a Raúl Alfonsín*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 249)

en escritor. El periodismo nos sirve de prueba, de disciplina y de yunque en que se aprende a pensar claro y a escribir con orden", escribe en 1938.

Es decir, el periodismo es el aprendizaje del escritor. La obra periodística no forma parte de la obra literaria, sino que es una suerte de ensayo. El razonamiento se completa con otra oposición que alude a uno de los conflictos fundantes del discurso modernista²³. "El periodismo -añade- significa vida, sacrificio, lucha"²⁴. El periodismo es la vida; la literatura, el arte.

Este tipo de reivindicaciones basadas en una separación efectiva de los campos no está exenta, tampoco, de contradicciones. En momentos de especial euforia, puede reivindicar este ejercicio del periodismo, incluso como tarea específica del escritor, que le permite volver a incidir efectivamente sobre la sociedad. "El escritor de profesión se ha multiplicado sin disociarse del periodismo, que es para él no solamente un recurso práctico de comunicación y de sostén económico, sino su función especialmente próxima", podrá afirmar entonces.

Y, sin embargo, con idéntica contundencia, aunque no hablando de sí mismo sino de su amigo Roberto J. Payró, podrá preguntarse: "¿Cuál habría sido la obra de Payró en un medio menos hostil a la literatura que el nuestro, y entiendo por hostil el medio que no permite al escritor vivir de su producción y concentrarse con profundidad?"²⁵. El ejercicio del periodismo es entonces vivido como un lastre, que condiciona y merma la gran obra del escritor. Su queja, entonces, típicamente modernista, por otro lado, es precisamente que esa alta literatura, que aquello que define su campo específico de saber y de trabajo, el culto del *ideal* y de la belleza, por culpa del *mal gusto reinante*, no pueda ser su única actividad. En ocasiones, el discurso del escritor profesional deja leer las condiciones en que se produce su obra y reviste la forma de una queja por no ser suficientemente profesional. No es extraño, entonces, que encontremos el nombre de Alberto Gerchunoff entre los principales impulsores -lo que son las cosas, junto a Payró, Larreta y Lugones- de la Sociedad Argentina de Escritores.

No deja de ser curioso, sin embargo, el tipo de argumentaciones que esta condición de escritor profesional de Alberto Gerchunoff sigue provocando en los críticos que abordan el estudio de su obra, y que son la mejor prueba de la vigencia posterior de la condición problemática del escritor en la modernidad. Si el valor intrínseco de la obra de

²³ Al hablar de este motivo, "la insoportable tensión a que estaba sometido el artista entre ideal y realidad", Rafael Gutiérrez Girardot lo remonta hasta el romanticismo, a Novalis y Holderlin, pasando por Baudelaire. Gutiérrez Girardot, Rafael, "La literatura hispanoamericana de fin de siglo", en Madrigal, Luis Iñigo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1981, vol. II, p. 504. En cualquier caso se trata de uno de los conflictos fundantes que articulan el discurso del escritor moderno.

²⁴ Citado por Beatriz Marquis Stambler, op. cit., p. 57.

²⁵ Ambas citas pueden encontrarse en la citada biografía, en su página 123.

arte se funda sobre su supuesto carácter desinteresado, si esta es su razón de ser y, paradójicamente, lo que le otorga valor en el mercado, los relatos sobre los autores tenderán a velar su carácter profesional. Estos discursos *exculpatorios* seguirán funcionando como la condición de posibilidad del carácter *artístico* de su obra prestigiosa.

Un ejemplo de este tipo de argumentaciones nos lo ofrece la propia Marquis Stambler. De un lado se presenta el ejercicio del periodismo como el lado "práctico" de la misión filantrópica que da sentido a toda su obra: "La visión de un hombre recto, devoto de su severo código de honor, con un acendrado amor a su condición de argentino y de judío que le hacía apreciar profundamente la libertad, que él puso en práctica a través del periodismo de la palabra y de sus libros por medio de los cuales estuvo al servicio de todos los reclamos de la humanidad subyugada y doliente, sin fijarse en credo, color y origen"²⁶. Es decir, la práctica del periodismo no tiene que ver con unas necesidades materiales sino con el cumplimiento de una misión trascendente del estilo de la expresada por Gigli. En otro lugar, Marquis Stambler explicita lo que subyace a esta afirmación. "Creo que Gerchunoff eligió dedicarse al periodismo voluntariamente", puede afirmar entonces²⁷. El dedicarse entonces a estas actividades menores, por así decirlo, voluntariamente, sin que ninguna necesidad económica ni de ningún otro tipo, le obligue a ello, nivela la figura del escritor profesional con la del *gentleman* de la generación anterior. Tanta abnegación es una prueba más de su grandeza.

Problemático modernismo

Otro término que aparece necesariamente ligado a la figura de Alberto Gerchunoff es el del Modernismo, aunque esta relación no siempre se produzca en términos positivos. La crítica presenta una cierta división de opiniones al respecto, que, entre otras cosas, depende de la amplitud con la que sea entendido este concepto.

Isaías Lerner, por ejemplo, a pesar de que consigna las relaciones de amistad de Gerchunoff con Rubén Darío, durante la estancia de éste en Buenos Aires, destaca una serie de "ciertos reparos" supuestamente expresados por Gerchunoff hacia la obra del nicaragüense. Curiosamente, sin embargo, hay que señalar que las citas que este crítico invoca en su apoyo proceden de una obra satírica como *El hombre que habló en la Sorbona*, y nada explica sobre el contexto en que aparecen. Según una de estas citas, Gerchunoff se declararía como "zoliano", la cual cosa resulta bastante sorprendente, sobre todo si tenemos en cuenta que, pocas páginas más tarde, al hablar del estilo de *Los*

²⁶ *Op. cit.*, pp. 116-117.

²⁷ *Op. cit.*, p. 122.

gauchos judfos, Lerner los califica como "un estilo leve", sin retoques fuertes, hasta darnos la sensación de estar frente a veintiséis acuarelas. La llamada fusión de las artes, el rasgo que cabe deducir de estas afirmaciones, es una de las características más repetidas al hablar de la prosa modernista²⁸. Sin duda la clave de esta oposición se encuentra en el limitado concepto de modernismo que maneja este autor, y que le hace oponer "penetrante exotismo" al "deseo de sencillez y verdad", situando en este lado, junto a Gerchunoff, autores tan diferentes como Benito Lynch o Eduardo Acevedo Díaz²⁹.

Por el contrario, otros autores han destacado la plena pertinencia del concepto de Modernismo para aplicarlo a la obra del escritor judío. Iris Estela Longo, por ejemplo, detecta en su prosa "la técnica del impresionismo pictórico", y observa la influencia de Rubén Darío y, sobre todo, de Valle-Inclán. Por cierto, que este supuesto esteticismo le sirve para extraer hondas conclusiones morales que resultan muy útiles para establecer el lugar desde donde se emite el discurso del crítico: "En esta época de literatura en crisis, de literatura horrorizante, feísta, sin salvación visible para la criatura, páginas de tal lozanía, de tal certeza en el devenir promisorio del hombre, deberían conocerse mejor, leerse con mayor asiduidad, sobre todo leerse a la juventud, que tan necesitada se encuentra de orientaciones"³⁰. El optimista y sufrido Gerchunoff es, todavía en los años 60, modelo de escritura y de actitud vital para una autora conservadora.

La repetidamente citada Marquis Stambler, en un texto considerablemente más reciente que los anteriores, tras entender el Modernismo como "un estilo de época", superficialmente definido como "un apogeo de la libertad con alcances, en algunos casos, más humanistas y universales que todo otro movimiento conocido hasta entonces en Hispanoamérica", a partir, por cierto de una cita de Federico de Onís, defenderá la plena pertinencia de este concepto aplicado a la obra de Gerchunoff. Aunque "recibió un influjo poderoso de los modernistas", y "se dedicó a propagar la literatura del movimiento con sus charlas y conferencias, no fue nunca un factor determinante ni fundamental en el

²⁸ La fusión de las artes constituye uno de los ideales estéticos más repetidamente reivindicados por los escritores modernistas. Por ejemplo: "Crean y aseguran algunos que es extralimitar la poesía y la prosa, llevar el arte de la palabra al terreno de las otras artes, de la pintura verbigracia, de la escultura, de la música. No, Es dar toda la soberanía que merece al pensamiento escrito, es hacer del don humano por excelencia un medio refinado de expresión, es utilizar todas las sonoridades de la lengua en exponer todas las claridades del espíritu que concibe", Darío, Rubén, "De Catulle Mendés, Parnasianos y Decadentes", en Mattalia, S., *Modernidad...*, op. cit., p. 93. Y en cuanto a la metáfora de las acuarelas y la referencia al impresionismo pictórico, tampoco hay que rebuscar demasiado en la obra de Darío: "Ricardo, poeta lírico incorregible [...] en busca de impresiones y de cuadros, subió al Cerro Alegre", puede leerse al inicio de "En Chile", de *Azul...* Dos de los fragmentos son titulados como "Acuarela", y otros dos, como "Paisaje", Darío, R., *Azul... / Prosas Profanas*, ed. cit., pp. 113-122.

²⁹ Lerner, Isafas, "La obra literaria de Alberto Gerchunoff", *Davar*, nº 63, Buenos Aires, marzo-abril de 1956, pp. 60-62.

³⁰ Longo, Iris Estela, "Presencia de Gerchunoff en la narrativa argentina", *Universidad*, nº 72, julio-septiembre de 1967, pp. 56, 62 y 52, respectivamente.

movimiento en la Argentina". Sin embargo, de un lado, "Sus creencias político-sociales [...] coinciden con los postulados modernistas: incitación a la rebelión y apoyo de la libertad moderna que tiende a la evolución y a la convivencia, rechazando, además, la explotación del hombre por el hombre", y claro, con un modernismo así definido, "huelga abundar en la coincidencia con el ideario gerchunofiano"³¹. Por otro lado, además, no deja de calificar su prosa como "modernista", ya que encuentra en ella sus características "sobresalientes": "Expresiones cromáticas, estímulos visuales, sonoridad y repeticiones primariamente auditivas, comparaciones y riqueza de imágenes"³².

Escritor realista que reacciona contra los excesos de un modernismo en franca decadencia, o modernista de la retaguardia del movimiento, de nuevo la imagen que se desprende de estas imágenes críticas contrapuestas, es la de una poderosa individualidad. Éxito sin duda postrero, imagen construida a la medida de su liberalismo.

Un escritor neosefardí

El último de los conceptos claves vinculados a Alberto Gerchunoff en el que vamos a detenernos es el de su hispanismo³³. Diversos críticos señalan su voluntad de entroncar con la tradición de la literatura española del siglo de Oro, y un cierto casticismo castellano de su lengua literaria. Isafás Lerner, por ejemplo, y significativamente, en un artículo publicado por la revista *Davar*, boletín literario de la Sociedad Hebrea Argentina³⁴, sitúa como su mejor obra, junto a *Los gauchos judíos*, *La jofaina maravillosa*, colección de ensayos de crítica impresionista sobre el *Quijote*³⁵.

Incluso Rodolfo A. Borello, que tan empeñado hemos visto en separar la imagen del escritor de la calidad intrínseca de su obra, señala, precisamente, ésta, *La jofaina maravillosa*, como "escrita en una prosa única", "cervantina", y considera el mayor mérito de su autor su capacidad para "utilizar con gracia, revitalizar por imitación primero, y

³¹ Op. cit., pp. 121-122.

³² Ibidem, pp. 171 y 210, respectivamente.

³³ Si en el capítulo anterior veíamos a Payró utilizar elementos picarescos, y ser nombrado por la crítica como el Galdós argentino, el hispanismo de Gerchunoff va a ser uno de los elementos centrales de su obra. Y no son desde luego casos aislados dentro de la Generación del Centenario, punto de inflexión también en esto. Como veremos, la tradición pasará por la pampa y pasará por España en estas ficciones. Para el análisis de la obra de otro autor, Baldomero Fernández Moreno, también argentino de primera generación, rigurosamente coetáneo de los que están siendo objeto de esta Segunda Parte, que construye imágenes de ambos espacios, de la pampa y de España, -sobre todo, además, de la España rural-, y que además es uno de los primeros en proponer imágenes literarias de la ciudad, vid. Barrera, Trinidad, *Baldomero Fernández Moreno (1915-1930). Las miradas de un poeta ensimismado*, Lleida, Edicions de la Universitat, 1998.

³⁴ Esta revista, por cierto, fue fundada por el propio Alberto Gerchunoff.

³⁵ Op. cit., pp. 65-66.

luego por identificación casi total, palabras que parecían vedadas a un escritor argentino con intenciones estéticas"³⁶.

Este hispanismo de Alberto Gerchunoff aparece como muy diferente al de un Enrique Larreta, cuya raíz se abordará en un capítulo posterior. En este caso, sin lugar a dudas, cabe relacionarlo con la aparición de rabinos sefardíes en distintos relatos de *Los gauchos judíos* (Moisés Urquijo de Albinoim, en "Divorcio" o Rabí Gedalí ben Schlomo, en "El viejo colono" serían dos buenos ejemplos), y tendría como objeto apuntar esa fusión ideal de las dos comunidades, cuya crónica se escribe, dotándola de espesor histórico. Su hispanismo sería sólo una cara de una operación de sentido cuyo reverso sería precisamente el reclamarse como heredero de la tradición judeo-española. Las culturas criolla y judía, tendrían, por tanto, una parte de su tradición en común. Nada más fácil, entonces, que su futura y deseable integración. "La selección de palabras de tono arcaizante [...] y cierta manera tan deliberada como evidente de adjetivar [...] le otorgan -en palabras de David Viñas- un aire de dominio del idioma por su conocimiento erudito y por su manejo diestro. Y si a esto se suma la constante alusión a la tradición judeo-española [...] se tiene la sensación de asistir al esfuerzo por lograr un renacimiento de la coexistencia judía y Española en América"³⁷. Como veremos en el análisis, el poeta se convertirá en el depositario de ambas tradiciones, y quien hará posible la fusión de los imaginarios culturales.

Alberto Gerchunoff, gaucho judío

Los gauchos judíos, por tanto, realista o modernista, documental o estetizante, tiene mucho que decir en el año de su publicación, el del Centenario de la Independencia. Su aparición no puede ser más oportuna. Proclama a los cuatro vientos del espacio de la patria que Argentina, ha sido efectivamente un crisol de razas para los inmigrantes judíos. Que hay un lugar en la nacionalidad para esas multitudes anónimas que descienden incansablemente de los barcos que arriban al puerto de Buenos Aires. Lo único que se les exige es trabajo, trabajo duro y constante y la esperanza de que, a pesar de algunos tropiezos inevitables, dada la condición "bárbara" de aquellas tierras, criollos y colonos, gauchos y judíos. van a acabar por ser un solo pueblo. El amor a las autoridades, a los patriarcas que han hecho posible el éxodo, y a los policías de campaña, y el más acendrado patriotismo de la nueva Sión adoptiva, serán, junto a la resignación, cualidades más que idóneas en la consecución de este objetivo.

³⁶ Op. cit., pp. 6-7.

³⁷ Op. cit., p. 17.

Lo que resulta, por otro lado, bien significativo, es que este mensaje redentor adopte la forma de una colección de cuentos de tema rural e invoque el nombre del gaucho. El hecho de que la mayor parte de la vida de Alberto Gerchunoff tuvo por escenario la ciudad de Buenos Aires -donde, por cierto, no era, ni muchísimo menos, el único judío- no le impidió situar su idilio en el campo de la provincia de Entre Ríos. Tanta armonía solicitaba necesariamente una Arcadia, y en las colonias fundadas por el barón Hirsch en la provincia de Entre Ríos iba a encontrar su escenario ideal. De nuevo, entonces, una ficción del campo argentino simbolizaba la tierra, el espacio completo de la patria.

De otro lado, no deja de ser muy interesante y productivo para nuestro análisis el hecho de que la parte criolla sublimada por la futura fusión venga representada por el gaucho. De un lado, determinados cuentos reproducirán el gesto elegíaco al que ya estamos bastante acostumbrados, para permitir al gaucho, antes de su desaparición, transferir su sabiduría y sus canciones a los jóvenes colonos y a sus poetas, tan dispuestos a aprenderlos. De otro lado, la misma asunción por parte de estos chacareros sedentarios constituye la marca máxima de su argentinidad. En 1910, ser un gaucho, merecer, de una forma más o menos aproximada este calificativo, constituye la mejor patente posible de integración.

Adolfo Prieto, en su fundamental estudio sobre la función de las ficciones criollistas en la naciente sociedad urbana de principios del siglo XX, da cuenta, ya lo vimos con amplitud en el primer capítulo, de la capacidad nacionalizadora que tenía la ficción gauchesca para públicos amplios y heterogéneos. Desde los gringos que se vestían de Moreira en el carnaval, a los cuadros camperos pintoresquísimos escenificados en las sociedades criollas, el inmigrante veía en las ropas del gaucho, en los atributos que las diferentes ficciones gauchescas le atribuían, marcas bien visibles de pertenencia a una comunidad nacional. *Cocoliche*, el personaje humorístico que irrumpe con extraordinario éxito en la versión teatral de *Juan Moreira*, es, con sus rasgos ridículos, y por tanto con su evidente condición subalterna a su modelo, el criollo de ley, la inscripción de estos inmigrantes en el mito³⁸.

El texto de Alberto Gerchunoff supone el reverso de esta operación de disfraz nacionalizador, desde otro lugar y en otro momento. Es, respecto a *Cocoliche* lo mismo que *Calandria* respecto a *Juan Moreira*: la versión burguesa, ortodoxa, definitiva, propuesta desde los aledaños de la oligarquía, de la ficción gauchesca, en el momento en

³⁸ En palabras de Angel Rama, "codearse con Juan Moreira, estar a su lado y si no emparejarse en valor al menos hacerlo reír apelando al ridículo fue un modo [...] de hacerse legítimar argentino y uruguayo", Rama, Angel, *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Buenos Aires, Calicanto, 1976, p. 168.

que las nuevas circunstancias predisponen a las clases dirigentes a un nacionalismo criollista de nuevo cuño.

Los gauchos judíos, demuestra, por tanto, tan sólo cinco años después de *La guerra gaucha*, la definitiva canonización del gaucho como argentino original y quintaesenciado, como metáfora definitiva de la tradición, como obligado testigo de todas sus versiones. Si Lugones lo convertía en el tótem de su xenofobia, Gerchunoff puede construir con él una metáfora de la Argentina como crisol de razas, en el último momento en el que viejo ideal del 80 puede ser enunciado. Nuevas operaciones literarias, resemantizaciones de ese símbolo, podrán seguir siendo realizadas. El gaucho, en tanto que personajes literario, en tanto que palabras, en tanto que conjunto de motivos más o menos constantes, puede seguir manifestando, con plena rentabilidad estética e ideológica su extraordinaria versatilidad como antepasado, su contrastada capacidad para producir diversas genealogías, identidades y legitimaciones.

Para abordar su análisis vamos a optar por aislar una serie de cuentos representativos de distintos elementos de la obra. Esperamos que su análisis bastará para ilustrar el conjunto convenientemente.

2. La narración bíblica: "Génesis" y "Leche fresca"

Diversos autores han destacado el tono bíblico que presentan los relatos agrupados en este volumen. Iris Estela Longo, por ejemplo, destaca la manera en que "paisaje y personajes van apareciendo a los ojos del lector con progresión de relato bíblico"¹. La varias veces citada Beatriz Marquis Stambler destaca en su análisis de la prosa de estos relatos, que son el lugar, dentro de la obra de Gerchunoff, donde con más perfección puede observarse su capacidad para combinar en "su prosa modernista", "la perduración bíblica con la castiza"².

En efecto, es sencillo detectar como el narrador asume en estos textos el registro bíblico. Pero resulta sin duda interesante ir más allá de los efectos estéticos logrados con este recurso, que es el objetivo hacia el que apuntan las autoras citadas, para detenerse a observar cuáles son las funciones que se arroga un autor así definido, cuál el lugar que ocupa en la ficción que funda.

"Génesis": el relato del origen

Este remedo del lenguaje bíblico es evidente incluso antes de iniciarse las narraciones. Los relatos aparecen precedidos por una suerte de prólogo en forma de salmo que califica a Argentina como "la nueva Sión", idea que veremos reiterarse en diferentes pasajes del volumen.

La misma impresión se renueva con el título del primero de los relatos: "Génesis". La historia se inicia, como el Antiguo Testamento, con el relato de los orígenes. Las primeras líneas nos ubican en "la sórdida ciudad de Tulchín", donde los judíos sueñan con América. La situación del punto de partida se completa con la formulación de un sujeto colectivo: "los israelitas" (p. 29). La narración se plantea como el relato coral de las vicisitudes de todo un pueblo. El narrador, impersonal y anónimo, es su cronista.

Los paralelismos con el antiguo testamento no acaban, desde luego, con el título. Ese Génesis se presenta como un Éxodo posibilitado por la inspiración de un patriarca, y anunciado en forma de Buena Nueva:

"El viejo Doctor les pudo anunciar la buena nueva:
-El señor Barón Hirsch, a quien Dios bendiga, ha prometido salvarnos y rabí Zadock-Kanh, mi compañero le guiará en sus propósitos" (p. 30).

¹Op. cit., pp. 54-55.

² Op. cit., p. 171.

Este tipo de relación con el patriarca, concebida como veneración, tendrá descendencias patrias, por así decirlo, adaptadas a la realidad argentina. Pocas líneas después, nos encontramos al rabí cantar las excelencias de lo que denomina "Tierra Prometida". Ante sus emocionadas palabras, "los israelitas, sumidos en éxtasis, balbucearon: -Amén" (p. 31). La alusión al lugar del destino, aquel desde el que se escribe, realizada en términos bíblicos, es decir, sagrados, sólo puede concluir con la oración.

Este Génesis, por otro lado, muestra por primera vez elementos que reaparecerán en diferentes ocasiones, en algunos casos con vocación de estribillo, a lo largo de los diferentes relatos. En primer lugar, las palabras de "rabí Jehuda Anakroi, el último representante de aquellos grandes rabinos que ilustraron con su sabiduría las comunidades de España y Portugal" (p. 33)³ execrando España por su persecución contra los judíos y decretando su sustitución por la Argentina. "Sión está allí donde reina la alegría y la paz -proclama-. A la Argentina iremos todos a trabajar la tierra [...]. Si volvemos a esa tierra retornaremos a nuestra existencia anterior" (p. 32). El viaje a Argentina supone el reestablecimiento de las condiciones míticas originales existentes en España y perdidas para siempre.

Por otro lado, el cronista deja muy claro que el viaje a la Argentina va a convertirse en un retorno, y no sólo por tratarse de una nueva Sefarad armónica. "A la Argentina iremos todos y volveremos a trabajar la tierra, a cuidar vuestro ganado, que el Altísimo bendecirá" (p. 32). Ésa es la existencia a la que van a retornar. Se hace entonces evidente la construcción de una historia, precisamente por aquel que está legitimado para ser su depositario por la comunidad. En esa versión que les propone el rabino como origen incluye en la antigua España el trabajo de la tierra como el tipo de trabajo fundamental de los judíos, algo que los relatos contiguos, las fuentes historiográficas desmienten una y otra vez. De hecho, es un motivo común a muchos relatos históricos que con la expulsión de los judíos lo que se cercena de raíz es una incipiente burguesía mercantil y financiera⁴.

³ Por cierto que el tal Jehuda Anakroi, aparece en la citada "Autobiografía de Alberto Gerchunoff", de visita en casa de su padre y debatiendo temas teológicos. Sin embargo, nada se dice allí del origen sefardí que ostenta en esta ficción. El que habla de la posibilidad de viajar a Argentina es el padre. *Op. cit.*, p. 12.

⁴ Refiriéndose al caso concreto de la ciudad de Valencia, por ejemplo, Manuel Sanchis Guarnier señala que "l'estament dels mercaders que entre els anys 1474-91 havia representat el 16,5% de la població, descendí al 9% en el període 1492-1510; tal impressionant caiguda de l'estament mercantil fou, evidentment, efecte de l'expulsió dels jueus", Sanchis Guarnier, Manuel, *La ciutat de València. Síntesi d'història i de geografia urbana*, València, Generalitat Valenciana, 1997, p. 248. Por su parte, Yitzhak Baer, en su texto clásico sobre el tema, afirma sobre la estructura de las aljamas judías en Castilla y Aragón en las décadas anteriores a la expulsión: "Los judíos eran en esos lugares comerciantes, tenderos y sobre todo artesanos. La estructura social y económica de las aljamas era en su mayoría muy variada, como en tiempos anteriores. En cada una de ellas vivía un pequeño número de médicos o recaudadores de impuestos y

Lo que está proponiendo este rabino puede leerse simultáneamente en dos sentidos. De un lado, parece evidente que está impugnando de manera explícita, la visión que de los judíos proponen diversos discursos antisemitas, que identifican su trabajo con la usura⁵. El viaje a la nueva Sión entendido como un regreso a los orígenes campesinos no deja de presentar su conversión en burgueses -paradójicamente- como una especie de decadencia producida por la expulsión. Revierte contra los antisemitas este supuesto pecado original de la comunidad que no desmiente en tanto que tal. El narrador bíblico deviene en este instante de manera evidente la voz más adecuada para narrar los acontecimientos que sucedan en este espacio premoderno, construido además contra y al margen de la modernidad urbana.

De otro lado, entonces, la consecuencia es obvia. La construcción de una Arcadia rural ha de ser la única respuesta, y la cita de la Biblia con que el rabino ilustra su afirmación ("sólo los que viven de su ganado y de su siembra tienen el alma pura y merecen la eternidad del Paraíso", p. 32) la convierte, de hecho, en sagrada. Si el espacio de esa pastoral es la Argentina, no es mucho que adopte determinados rasgos gauchescos en un relato que viene ante todo a construir tradiciones.

Además entonces de contruir una filiación argentina a los judíos, estos relatos vienen a confirmar desde el punto de vista del inmigrante ejemplar a que hacíamos referencia, la sacralización del espacio, las ficciones oligárquicas, el mismo movimiento de repliegue hacia el espacio de lo rural, y de lo rural tradicional percibido como ordenado. En el futuro, más de una vez, el campo y Dios aparecerán inseparablemente unidos y las ficciones de orden, como sucede en este caso, vendrán sancionadas por la divinidad.

algunos intelectuales y hombres de dinero que hacían negocios con la casa real o con los nobles y los obispos. También eran frecuentes los médicos judíos que prestaban sus servicios en los municipios bajo contacto y con un sueldo fijo. Todos los demás judíos vivían de la venta de mercancías en sus tiendas y la mayoría de un oficio", Baer, Yitzhak, *Historia de los judíos en la España Cristiana*, Madrid, Altalena, 1981, p. 505.

⁵ Un buen ejemplo clásico lo podemos encontrar en el don Eleazar de la Cueva de *La gran aldea*, de Lucio Vicente López, de una fecha tan temprana como 1884. Josefina Ludmer (*El cuerpo...*, op. cit., pp. 68-73), extrae citas bastante significativas, y lo relaciona con otro texto que puede calificarse como antisemita, *La bolsa*, de Julián Martel (1891). Tanto el uno como el otro presentan la especulación como el espacio característico de sus personajes judíos: "Don Eleazar era ante todo un especulador", escribe López. Su manejo de los resortes económicos los convierte en conspiradores: "Sin ser hombre de partido, tenía cierta intervención y participación en todos los partidos [...] su nombre y su influencia se dejaba sentir en mil formas distintas: en las elecciones formaba siempre parte en los dos bandos sin dar su nombre, y concurría eficazmente al triunfo de ambos partidos con sumas gruesas de dinero [...] Con todos promiscuaba, porque en la viña del Señor tanto valía para él ser judío como cristiano". Sobre el antisemitismo en la Argentina y en su literatura, vid., en ese mismo volumen citado, "Cuentos de verdad y cuentos de judíos", pp. 401-456.

Esta tendencia a la crónica impersonal, distante y mitificadora, propia del relato bíblico, se ve contrapesada por la tendencia contraria, que individualiza al narrador, que lo hace presente. Esta segunda operación se realiza de diversas maneras.

Una de ellas es la presencia constante de Jacobo, cuyos recuerdos filtran la narración. "Jacobo se acordaba de estas asambleas"; "No lo olvidaba Jacobo. Evocaba...". Es decir, la descripción de estas asambleas se realiza focalizando en Jacobo su recuerdo. Es el personaje el que recuerda, y no se trata, por otro lado, de cualquiera. Este adolescente va a dar continuidad a los relatos con su presencia, y, como veremos, va a constituir una puesta en ficción de la unión anhelada de culturas que, además, en determinados momentos, se va a confundir con el propio narrador. Para que tal fusión pueda producirse es necesario presentar al personaje inserto en este relato del origen. Incorpora a su biografía, en tanto además que correlato del narrador, las vicisitudes de la comunidad a la que pertenece. Es necesaria, de momento, su mención en el punto de partida.

Por cierto, además que, si como se afirma en el arranque, "los israelitas se congregaban en casa del vecino más prestigioso" (p. 29), no puede ser casual que muy pocas páginas más tarde nos encontremos "en la casa de Jacobo" a "los judíos más respetables" (p. 31). El narrador, la imagen del letrado que éste construye para incorporar al universo narrado, se presenta ficcionalizado con una genealogía ilustre. De momento, digamos, que no se focaliza en cualquiera. Su memoria aparece tocada con el sello de una individualidad prestigiosa, primera entre los iguales.

El otro lugar donde el narrador bíblico se individualiza es en las sucesivas apariciones en primera persona. En este relato puede apreciarse con nitidez en las frases que lo concluyen: "Al repetir aquí sus palabras, beso en su nombre la tierra que me da paz y alegría y, como los judíos que lo oyeron, digo: -Amén" (p. 33). Es decir: con un gesto que a estas alturas del trabajo ya nos es familiar, el narrador no sólo se legitima remedando un relator bíblico, sino que se muestra a sí mismo en el gesto del remedo.

Otros elementos pueden distinguirse, así mismo, en esta frase, como por ejemplo, el énfasis en la identificación con una colectividad completa -y transhistórica- con cuyos sentimientos se produce una identificación. Y es que, al final, no parece ser otra la función de este tono bíblico adoptado. El narrador se convierte, no solo en el cronista, sino también en el intérprete de una comunidad. Se trata, así, de un nuevo modelo de recurso legitimador previo para la autoridad narrativa, análogo, por tanto, al del periodista investigador que encontrábamos en Gutiérrez, al cronista de Payró o al científico experimental de Cambaceres, pero más exactamente equivalente a la voz oracular de

Lugones. El narrador se dispone a trazar el relato mítico de una colectividad a la que pertenece, siguiendo el modelo explícito de los relatos bíblicos.

"Leche fresca": una estampa del lugar de destino

La respuesta, el contraste con esta situación de partida, se ofrece en los breves relatos que siguen a este génesis, y que se presentan en forma de estampa. "Leche fresca", que además condensa algunos de los elementos que van a aparecer en el conjunto del volumen, nos puede servir de ejemplo.

El centro del relato es la descripción de una muchacha, Raquel, ordeñando. Evidentemente, ya se ha producido el deseado viaje, y las condiciones de la comunidad han variado notablemente. Todo en esta escena, la mujer y la vaca, viene a probarlo. La nueva Sión va cumpliendo sus promesas. Todo, así, está proclamando su fertilidad, "las ubres magníficas que se exprimen en chorros de espuma", pero también "los pechos redondos y duros" de la chica, "que el sol de los fuertes veranos ha dorado como frutas", significativamente unidos -y nivelados por la descripción- en el mismo párrafo. La vaca y la mujer -cuyas caderas, por cierto, parecen "una ánfora de rudo barro"- son, evidentemente, símbolos a un mismo nivel para el poeta que las mira.

Todo en las escena, además, está proclamando el orden y la armonía: "Cae la leche en el balde con una música suave que acorda con el resuello de la vaca y el respirar de Raquel". De nuevo los personajes se nivelan y, sin embargo, cada uno está en su sitio. Sus respiraciones son música para quien las sabe escuchar. Se trata, entonces, como explica David Viñas, de "un universo lleno dentro del cual la sensación de paz no es la de un desierto, sino la de multitud de cosas diferentes que duermen o actúan en orden [...]; todo se individualiza y se integra"⁶.

Esta escena condensadora de la Arcadia que pone fin a las calamidades de la comunidad judía de Tulchín aparece enmarcada por dos pasajes que vienen a completar su sentido hasta hacerlo inequívoco. Antes, la mención de lo que constituirá el cuadro, ha sido ubicada, por un pasaje descriptivo en el amanecer, "la aurora de Dios alabada por el verbo de los santos rabinos" (p. 37), tras el cual nos presenta el diálogo entre el gaucho Remigio y Don Efraim:

"-¿Rastreamos, Remigio?

-No, don Efraim. Ha llovido demasiado; más vale arar.

-Bueno. Tome mate. Este... ¡oiga, Remigio! ... enyugue al Chico y al Feo" (Ib.).

⁶ Op. Cit., p. 15.

Diálogo entre dos de los representantes más destacados de las dos culturas en contacto. El reparto de funciones aparece nítido en esta ocasión: el gaucho pone las enseñanzas y los consejos sobre el trabajo del campo; el colono da las órdenes.

Al otro lado de este diálogo, al final del fragmento, tras la escena de Raquel ordeñando, reaparece el tono bíblico, en concreto el tono del salmo, en que pueden igualmente rastrearse de manera ejemplar un reparto de roles y una asignación de significados.

"Labriega, tú me recuerdas las mujeres augustas de la Escritura. Tú revives en la paz de los campos las heroínas bíblicas que custodiaban en las campiñas de Judea los dulces rebaños y durante las fiestas entonaban en los atrios del Templo, los cánticos en alabanza de Jehová. Raquel, tu eres Esther, Rebeca, Débora o Judith. Repites sus tareas bajo el cielo benévolo y tus manos atan las rubias gavillas cuando el sol incendia, en llamas de oro ondulante, las olas de trigo, sembrado por tus hermanos y bendecido por el ademán patriarcal de tu padre, que ya no es prestamista ni mártir, como en la Rusia del zar" (pp. 38-39).

No es necesario insistir demasiado: la nueva tierra devuelve a los judíos a un estado de gracia perdido, los redime de su condición de mártires y de prestamistas, y todo ello se hace evidente porque una mujer ordeña una vaca, convocando con su figura a las mujeres del antiguo testamento, repitiéndolas, mientras su padre bendice su trabajo con un ademán patriarcal. No es mucho entonces que el relato acabe con la oración del padre citada en yidish. El relato mismo se ha ido deslizando hacia el rezo, es, ya a esas alturas, una acción de gracias.

Por tanto, así las cosas, cabe observar en este narrador que construye Gerchunoff para muchos de los relatos de este volumen, la construcción de un tipo de autoridad bien diferente a la de los otros textos analizados hasta ahora, y sin embargo, en algún sentido equivalente en cuanto a su funcionamiento.

Gerchunoff está proponiendo, evidentemente, una ficción identitaria, esto es, una imagen ficcional que se propone como representación de una comunidad, religándola al mismo tiempo a una identidad histórica, vinculada a los orígenes míticos, sagrados, y a otra identidad, nacional, en que aquella comunidad se integra. El sistema cultural en que se ubica, a diferencia de Lugones, por ejemplo, le otorga el modelo textual sobre el que se fundan sus mitos, y a él se acoge, remitiendo, entonces, una y otra vez, y desde dentro, a ellos. La condición argentina y judía se va a ir convirtiendo paulatinamente en un eslabón, lógico, imprescindible, y en cualquier caso homogéneo con una tradición milenaria.

Si Lugones, entonces, necesitaba fundar a cada momento su autoridad laica de oráculo que ofrece al pueblo la versión completa y acabada de sus esencias, Gerchunoff

se acoge a un modero discursivo existente en su comunidad y con una función determinada y precisa. El narrador de Gerchunoff repite una y otra vez el gesto y el sentido de las palabras de los rabinos que hablan en los relatos. Estos dos ejemplos son una buena muestra: el rabino de "Génesis" desarrolla la idea de la Argentina como Tierra Prometida formulada previamente por el narrador, y anuncia las imágenes posteriores de renovación de la tradición judeoespañola; el de "Leche Fresca", completa con su oración y su voz ritual el salmo entonado por el narrador. Los dos, rabino y narrador, dicen lo mismo. Las dos voces son equivalentes. Si las nacionalidades, como señala Benedict Anderson, surgen en el mismo momento que se produce la disgregación del Estado Teocéntrico⁷, si las celebraciones patrióticas e identitarias no dejan nunca de revestir un ritual neoreligioso⁸, en pocos lugares será tan evidente la contigüidad como en estos textos. La patria fluye de los labios del narrador porque habla instalado en el espacio de lo sagrado.

⁷ "El siglo de la Ilustración, del secularismo racionalista, trajo consigo su propia oscuridad moderna. Con el reflujo de la creencia religiosa no desapareció el sufrimiento que formaba parte de ella. [...] Lo que se requería entonces era una transformación secular de la fatalidad en continuidad, de la contingencia en significado. [...] Pocas cosas eran (son) más adecuadas para esta fin que una idea de nación. [...] la magia del nacionalismo es la conversión del azar en destino. [...] El nacionalismo debe entenderse alineándolo, no con ideologías políticas conscientes, sino con los grandes sistemas culturales de los que surgió por oposición", *op. cit.*, pp. 29-30.

⁸ Vid. en el texto ya citado de Antonio Ariño el capítulo "La ciudad secular y sus religiones civiles", pp. 305-332: "puede sostenerse que, en condiciones de secularización, determinados rituales y fenómenos pueden funcionar como liturgias laicas o civiles de la identidad colectiva", p. 307.

3. Dos propuestas sobre el lugar del escritor. "El poeta" y "El médico milagroso"

Además de esta imagen que de sí mismo nos ofrece el narrador, y la relación especular que mantiene con los diversos rabinos que van apareciendo a lo largo de los relatos, en algunos de ellos nos encontramos con personajes que encarnan determinadas versiones del escritor -del poeta- o del intelectual. Se trata de personajes presentados con evidentes muestras de simpatía, y a los cuales la crítica ha tendido con mayor o menor intensidad a identificar con Alberto Gerchunoff. Junto a lo observado en el epígrafe anterior, el estudio y análisis de estas puestas en ficción de la instancia narradora nos resultará sumamente útil a la hora de perfilar la función del artista en el mundo narrativo que estos relatos diseñan.

"El poeta": un colono diferente

Fave Duglach no era sin duda tan buen campesino como el resto de los colonos, pero era muy estimado por todos por sus dotes de poeta, que unían el saber tradicional del pueblo judío con las leyendas criollas. En el relato, lo vemos glosar una oración hebrea, que remite a los tiempos de las luchas de los judíos por sacudirse el dominio de Babilonia, y contar las hazañas de Pedro Núñez, un peón que solía matar tigres con su puñal. Un ejemplo, por tanto, de cada tradición, pues, como señala el texto repetidamente, su competencia es idéntica en ambas.

El relato se inicia con una oración negativa. Lo primero que sabemos es precisamente aquello que Favel Duglach no es: "era considerado como uno de los colonos menos laboriosos". La descripción de su quinta que sigue a esta afirmación lo demuestra, todo en ella aparece como descuidado y en estado de semiabandono. Desde el trigo, "que crecía ralo y endeble", hasta "los alambres rotos del corral", todo él "revelaba la escasa preocupación de su dueño" (p. 139).

Por tanto, el que a continuación va a ser descrito como el poeta oficial de la colonia, se define por una excepcionalidad. Él no trabaja la tierra con el mismo esmero que sus vecinos. A él no le importan esas cosas. Se sitúa, por tanto, más allá de la producción, más allá de las relaciones económicas, del valor de cambio, por tanto, a juzgar por el texto, ni para sí, ni como contribución a la comunidad.

Sin embargo, como se nos dice a continuación "a pesar de sus defectos gozaba de indudable estima". Y es que el tipo de colaboración que ofrece a sus compañeros es de otro tipo, pero sin duda no menos importante: "Era prudente, bueno y sabio. [...]"

Conocía las leyendas en que están envueltas las plegarias antiguas, y las explicaba a sus amigos con abundantes detalles. Agrandaba los relatos con adornos caprichosos, en un lenguaje rudo, y su estilo áspero tenía a veces el arrebatado de los inspirados. [...] En otros términos, rabí Favel Duglach tenía alma de poeta" (pp. 139-140). Sin duda era esto lo que le permitía descuidar sus tareas cotidianas y campesinas. Podía permitírsele, ya que, aunque no aportara trigo a la cosecha común, a cambio, llevaría a los espíritus solaz, distracción; goce estético, en una palabra.

Observemos entonces que el tal Duglach presenta, aunque por momentos se asemeje a la ya bien conocida figura del cantor natural, características de escritor moderno. Es un bohemio, y un escritor profesional en versión campera. No es extraño que Marquis Stambler sostenga su identificación con Gerchunoff¹.

La conversación que mantiene con rabí Abraham permite comparar con nitidez las dos autoridades. A la observación de éste, molesto porque narra las historias sagradas como si fuera un predicador, aunque sin serlo, este responde:

"Jamás pude congeniar con los maestros. Me fatigaban con las interpretaciones teológicas y me obligaban a saber de memoria las Escrituras. Pero mi padre me enseñaba en casa la sabiduría de los judíos, y gracias a sus lecciones aprendí a amar con amor tan ardiente la naturaleza y la vida. Tal vez por eso el matarife de Rosch Pina me acusa de herejía, pues admiro tanto a los gauchos como a los hebreos de la antigüedad. Como éstos son patriarcales y nobles" (pp. 142-143).

El poeta es un heterodoxo. Él opera la laicización de la sabiduría. Y también su privatización. La tradición judaica la recibe de su padre, por vía, eso sí, por tanto, de los ascendentes masculinos. Y su padre es también quien le transmite el amor a la naturaleza que hará que se manifieste también hacia la que tiene en torno. Su herejía, consistirá, entonces, sobre todo, en equiparar su tradición a la gauchesca, en construirse, a sí mismo y a sus oyentes una doble filiación, pero ésta deriva, a su vez, como una ramificación natural, de las enseñanzas paternas. La naturaleza, la sabiduría de los judíos y los gauchos son sus temas. La equiparación se basa en dos cualidades, ser patriarcales y nobles, que no pueden resultar más significativas sobre el tipo de proyecciones y trasvases que se producen entre ambas tradiciones.

El poeta, así, se convierte en depositario de la doble tradición, él es el que hace posible la doble condición que da título al volumen y nacionaliza definitivamente a los colonos. "Soy un gaucho judío", dice de hecho este personaje a quien quiera escucharle

¹ "Gerchunoff se identifica con [...] el poeta pues en él el canto de la Biblia perdura esperanzado en la patria de adopción. [...] Gerchunoff-escritor es el producto de la unión de dos culturas: la hebrea y la castiza", p. 173.

(p. 140). Y es que la insistencia con que se menciona esa competencia indistinta no deja de ser una buena prueba de que es precisamente el establecimiento de esta doble tradición una de sus principales funciones en el relato. "En su espíritu se habían fundido las tradiciones hebreas y gauchas", se dice nada más comenzar (p. 140); se insiste entre las dos narraciones que ejemplifican esta habilidad en la conversación con el rabino ya citada, y se cierra el texto volviendo a insistir sobre esta cualidad, que permanece a manera de conclusión: "Descuidaba su labrantío y su quinta, pero sabía revivir la grandeza del reino extinguido y embellecer las fábulas de la comarca" (p. 146).

El poeta, entonces funda y transmite una tradición. Esa es su principal función en estas colonias de Entre Ríos, y sus paisanos le respetan intuyendo la importancia de esta misión. A estas alturas del análisis es entonces evidente la condición de ficcionalización del gesto que genera la escritura que tiene este personaje. Aunque por otras razones, es forzoso coincidir con la opinión expresada por Marquis Stambler. Sin embargo, y para hacer más evidente esa condición, éste es uno de los relatos en que el narrador aparece de pronto como personaje de la historia narrada.

"Recuerdo aún -dice- los ojos de don Remigio al oír el famoso suceso. [...] De la palabra del judío emergía, como en tosca piedra, la figura brutal y admirable del protagonista, cuyo valor nos produjo el asombro que manifestamos en coro con rudas interjecciones" (p. 144).

El narrador se nos aparece entonces más exactamente como un discípulo de Fave Duglach, convertido entonces en pionero. La distancia entre ambos es exactamente la que media entre la tosca piedra y el "espíritu áspero" del cantor natural, y la voz del letrado que habla y reconstruye aquellas narraciones. La identidad con el gesto de Lugones vuelve de nuevo a tornarse evidente.

Los gauchos de un judío

De este relato solo nos resta mencionar la evidente oposición que se establece entre las dos narraciones de Duglach. Aquella que procede de la tradición judía es la historia de un martirio; la criolla, en cambio, narra un acto de coraje saldado con una victoria. Puede leerse entonces, a través de ambos textos y sin demasiado esfuerzo, una reproducción del esquema que dotaba de sentido a los dos relatos analizados en el epígrafe anterior.

Cabe señalar, por otro lado, la evidente convencionalidad de la versión de la tradición criolla que adopta el poeta judío. Y no sólo por la impasibilidad con la que sella el gaucho su acto de coraje ("Era cebao", profiere como si tal cosa el gaucho junto al cadáver del enorme tigre que acaba de matar con su daga), rasgo ya característico a estas

alturas del arquetipo gauchesco y rastreable con facilidad en los textos analizados hasta ahora. Y es que Gerchunoff pone en boca de su poeta la narración de un acto de coraje totalmente despolitizado. La historia de este gaucho derrotando a un tigre, imponiéndose por la fuerza de su puñal a la naturaleza bravía, se convierte evidentemente, en un texto contiguo a la de estos bravos agricultores en lucha con los elementos.

Pero no sólo esto. La violencia gauchesca ha sido convenientemente redigirigida, convertida en un gesto autorreferencial, casi deportivo. Porque esta narración, además, incluye a los espectadores. "Un día Nuñez quiso ofrecer a los hijos del estanciero el espectáculo de tan emocionante cacería" (p. 144). La ficción gauchesca que integra Gerchunoff se construye para la mirada de otro, que, además, se explicita. Solo desde ese lugar, desde una otredad y también desde una cierta minoridad relativa (los hijos del patrón, el rudo poeta Duglach, el propio narrador joven escuchándolo) puede cobrar completo significado. Cuando esos menores crezcan, cuando los hijos del patrón sean patrones, el poeta natural sea sustituido por un poeta letrado, el que escucha pase a producir discurso, las proezas contempladas, los relatos oídos, habrán pasado automáticamente a integrar sus propias tradiciones, la filiación gauchesca de los letrados y de los patrones. Idénticos motivos integran, lo que son las cosas, el relato de la biografía de Alberto Gerchunoff.

Nahum Yarcho, médico milagroso

Otra aproximación al lugar del artista, o quizá más exactamente del intelectual, nos la encontramos, sin lugar a dudas, en la figura del doctor Yarcho. El título del relato, de hecho, puede ser leído como toda una declaración de intenciones al respecto, como una definición sintética y ajustada. Y es que en un caso como este, ser médico más parece una cualidad que una profesión.

El inicio del relato, entonces, exactamente de la misma manera que en el caso de "El poeta", nos presenta el valor de este protagonista como alternativo. Frente a los encantos físicos y la elegancia del doctor Richené, su antecesor, el doctor Yarcho presenta una figura menuda, y usa "chambergos" y "zapatos de lona con punteras de cuero amarillo" (p. 185). Nada que ver, entonces. Y es que en el caso de personajes como estos, es claro que su valor para la comunidad viene dado por motivos bien distintos.

Otra característica que comparte con Fave Duglach es su carácter de heterodoxo. "Era efectivamente algo epicúreo -nos dice el texto completando su descripción- e infringía las reglas con sonriente distracción" (*ib.*). Su autoridad es definitivamente otra a la del rabino. Sin embargo, acude con relativa frecuencia a la sinagoga. De ello deduce el

narrador otra manera de escuchar las Sagradas Escrituras. "Hacía allí lo que hizo en el transcurso de su existencia simple y memorable; contaba cuentos, oía contar cuentos". Es decir, y como se explica a continuación, escuchaba del mismo modo sus historias y tradiciones a los ancianos de la colonia, y curaba con sus palabras y con sus consuelos.

En conclusión, que su materia de trabajo son los discursos, percibidos además en tanto qué tales, que tal ocupación supone innegables beneficios para la comunidad, que toman en este relato la forma de milagros. Es el poder taumatúrgico de las ficciones. Si tenemos en cuenta que, a pesar de su aire levemente bohemio, y a diferencia del poeta del relato anterior el doctor Yarcho es un letrado, pues no sólo es médico, sino que además estudió en París, no puede dejar de pensarse en la similitud de ese juego con los discursos, que incluye los relatos bíblicos, y el que el propio Gerchunoff está realizando con la construcción de estas ficciones.

No debe de nuevo sorprendernos que las afirmaciones de la crítica en torno a la identificación de Yarcho con el autor se haga incluso más insistente que en el caso de Duglach. "Se ha llevado mucho de la intimidad del propio Gerchunoff", opina Iris Estela Longo²; "es el poeta que él lleva dentro junto con el hombre práctico", afirma Marquis Stambler, aunque borrando con su juicio la que creo que es evidente función del personaje³. Aunque los motivos puedan ser más o menos peregrinos, lo cierto es que estos juicios críticos tienen en común la identificación.

Y es que sólo en una ocasión a lo largo del relato observamos al doctor Yarcho empuñando el instrumental médico: "antes de que cerraran la puerta, unas enormes cucharas de metal brillaron al resplandor de la lámpara" (p. 193). Curiosamente, la narración se interrumpe aquí. En este relato, no importan las curaciones debidas exactamente a la ciencia médica, sino las que realiza con la palabra, con los cuentos que administra a sus pacientes. Cura con palabras amables, con observaciones del paisaje ("hay que mirar las nubes. Créame; hace muy bien a la salud", p. 189), con observaciones de filosofía cotidiana y en efecto, levemente epicúrea ("De aquí no sale sin beber una copa", 196, al padre preocupado sin razón por una supuesta inclinación a la bebida de su hijo).

En algún caso, el sentido de la curación con ficciones resulta ciertamente sugerente sobre el modo como se concibe esta acción. Así, el caso de María la Jorobada, "llamada así [...] no por tener joroba, sino porque era lo único que le faltaba tener" (p. 192), a la que asiste con éxito en su peligroso parto. El narrador, la ha definido como un pequeño monstruo, aunque "con su cara perfecta, sus pupilas luminosamente lúgubres, sus

² Op. cit., p. 59.

³ Op. cit., p. 192.

alargadas pestañas, su acento tímido, leve, que parecía implorar perdón por aparecer en el mundo" (pp. 191-192). Pues bien, las palabras del doctor, y que obran el milagro de que ni siquiera grite al dar a luz, borran concienzudamente esa condición monstruosa, la hacen desaparecer del cuadro. Ante el temor de la paciente de que el hijo pueda parecersele, el doctor le responde que, en ese caso, "tendrá sus ojos, tendrá su voz y cantará como usted" (p. 191); al entrar en la habitación, para asistirle, exclama, "¡Qué lindo es su cuarto, María! Su cuarto canta como usted, mira como usted, y va a tener un niño como usted!" (p. 192).

Su tarea como médico consiste entonces en seleccionar los datos para construir una versión amable, y borra concienzudamente aquellos que no contribuyan a la perfecta coherencia del cuadro. No deja de ser significativo que, si bien se alude al éxito de la operación, nada se diga en cuanto al aspecto efectivo de la criatura. Nahum Yarcho, del mismo modo que Gerchunoff y que la versión del escritor que propone, sabe seleccionar del mejor modo sus materiales para construir Arcadias. Puede entonces, por ejemplo, también, saber que los dolores de la esposa del matarife son imaginarios, y quitarle de un plumazo toda la dieta y todo el tratamiento prescrito por su antecesor. Y es que las enfermedades desaparecen solo con decir que no existen. Y entonces, claro, todos son más felices, y las mujeres, como se dice en un par de ocasiones a lo largo del texto, no pueden dejar de sonreír⁴.

Por cierto, que el buen doctor sabe como marcar los lugares relativos de su benemérita persona y de sus pacientes. Así, no es casual que en las bromas y "cuentos", con los que Nahum Yarcho obra maravillas, París aparezca convertido en el espacio de la divinidad. "Dios ha estudiado conmigo en la Universidad de París y le juro que Dios sabe lo que hace. Lo conozco mucho" (p. 191). David Viñas, en su repetidamente citado trabajo sobre el viaje del escritor argentino, no hubiera metaforizado mejor este gesto⁵.

La estancia de Yarcho en París es el pasado mítico que convierte su sabiduría en inconmensurable para sus sencillísimos pacientes, y le permite situarse, nada menos, que en el compadreo con la divinidad. El médico, así, previo viaje a Europa, hace explícito y lleva a cabo la sustitución del mito religioso por el artístico, los hace equivaler, siguiendo entonces la tendencia con la que Rafael Gutiérrez Girardot explica el modernismo. La veneración de sus pacientes será entonces la única respuesta posible. "A partir de esa

⁴ "Lo más raro -explica la mujer del matarife al contar su entrevista a sus amigas- es que una se olvida de que es el doctor. Sonríe, sonrío, sonrío" (p. 190) Evidentemente no es un doctor como los demás; es otra cosa. El relato concluye con palabras muy similares, que, por cierto, constituye todo un muestrario de figuras femeninas y su relación con este modelo de autoridad masculina. "Las mujeres, las pobres mujeres, las hermosas mujeres, sonreían, sonreían, sonreían..." (p. 199)

⁵ "Europa [...] se convierte en proyección y ratificación de las distancias sociales", *De Sarmiento..., op. cit.*, p. 179. Sólo en París se puede haber sido compañero de clase de Dios.

noche -y no puede ser de otra manera- se nombraba al doctor Yarcho con respeto religioso" (p. 193).

Nada escapa, además, a esa Arcadia armónica. Su vocación de servicio que le hace asistir a los malevos en el pajonal de san Gregorio, hace entrever su posible integración en el orden, su respeto a las jerarquías si estas tienen bases sólidas sobre las que apoyarse. Cuando alguno de esos salteadores trata de robarle a él por error, en cuanto le reconoce la voz queda la situación perfectamente redefinida. El doctor puede entonces pedirles favores que parecen órdenes en la total confianza de que serán cumplidas. "Por favor, González, ya que estás ahí, arreg'a'e el freno a mi parejero..." (p. 198). Sin lugar a dudas, los buenos oficios del doctor Yarcho, remedo en este caso de la voz del gaucho incluido, constituyen un importante factor de cohesión social. De otro modo: el desinterés que ostenta en su servicio a la comunidad no deja de ser un elemento refinado que fortalece la ligazón jerárquica y fundamenta sólidamente su dominio.

Por otro lado, el doctor Yarcho explicita la oposición entre campo y ciudad que subyace a este relato, y que hace que *Los gauchos judíos* no sea tan solo la contrucción de la integración de las comunidades judías en la nación argentina, sino, paralela y simultáneamente, la construcción de una Edad de Oro rural. Gerchunoff reproduce el gesto de sus colegas criollos y oligarcas. El origen de su patria híbrida y común es también una Arcadia del trabajo que se opone al creciente desorden de las ciudades. Cuando un colega le aconseja que, dado su talento, debería trasladarse a Buenos Aires o Paraná para hacer allí una fulgurante carrera profesional e, incluso, política, la respuesta de Yarcho es terminante, y constituye sin duda una auténtica declaración de principios.

"En Buenos Aires y en Paraná los hombres sufren, se fatigan, se desesperan, padecen de dolores que se inventan y no se dan cuenta de los dolores que les están royendo, exactamente como sucede en Villaguay y en Domínguez, en Rajil y en Las Moscas. Aquí, en las mañanas, en mi jardín, con mi libro en las rodillas, bajo el paraíso en que se posa la calandria (yo me tuteo con las calandrias), paso horas, si los enfermos lo permiten, que no conocen los profesores de la capital" (p. 195).

En el campo, ya se sabe, está la vida auténtica. Y esta consiste en la total armonía con la naturaleza. El campo, imaginado desde la ciudad, se convierte entonces en el espacio de todas las virtudes. "Usted es un filósofo", le responde su interlocutor. Soñar el campo, es sin duda tarea de los letrados.

Por todo lo expuesto, entonces, parece claro a estas alturas del análisis, que el doctor Nahum Yarcho supone un paso más allá con respecto a su colega, el intuitivo

poeta Favel Duglach, y eso que comparte con él su condición de ejemplo de gaucho y de judío.

"Años y años corridos se evocaba su figura, se referían sus prodigios. El rabino sentenciaba:

-Era un santo. Nunca vi un judío más hondamente judío.

El comisario se rascaba su torva cicatriz y opinaba:

-Era un gran gaucho" (pp. 199-200).

Sin embargo, existen obvias diferencias en la manera en que ambos personajes ostentan y demuestran dicha condición. En el caso del doctor Yarcho son las autoridades, judías y criollas, quienes lo reconocen como un ejemplo destacadísimo de las virtudes de las respectivas comunidades; el bueno de Duglach lo predicaba de sí mismo a todo el que le quisiera oír. Además, evidentemente, no nos vamos a encontrar en ningún momento al doctor asistiendo a una yerra, o participando de lleno en las actividades de los reseros, exactamente del mismo modo que sí lo hemos visto desmarcarse de los ritos de la ortodoxia judía.

El rabino y el comisario, entonces, están dando cuenta de una paradoja sobre la que, sin embargo, hemos visto ya edificarse diversas genealogías de letrados. Nahum Yarcho era gaucho, exactamente del mismo modo que era judío, de manera profunda, esencial. Ambas tradiciones forman parte de su identidad en calidad de origen, de pauta fundamental de conducta. No dependen de sus ropas ni de que sepa montar o enlazar una res. Don Segundo le explicará mucho de ello a su pupilo.

Este doctor no cuenta relatos tradicionales junto al fogón, pero edifica su saber y su función social sobre una hábil economía de los relatos. Solidifica el sistema con el relato que excluye sistemáticamente todo lo desagradable, lo chirriante con la armonía esencial. Y promete además, que las cosas pueden incluso mejorar: construye armonías con su voz, propone utopías, proyectos colectivos. Tal es el caso de la ciudad dorada que entrevé en el horizonte, especie de modernización armónica de un liberal que se resiste a abandonar su ideología progresista y la inserta en forma de sueño aún más arcádico en su relato (p. 89). La gran diferencia con el poeta Duglach es su grado de conciencia: es un letrado.

Más que un *alter ego* de Gerchunoff, David Viñas opina que se trata de "su ideal de hombre"⁶. En efecto, este sí se encuentra en su mismo nivel, por decirlo así, y parece ser la ficcionalización más acabada de la propuesta de escritor y de sus funciones que aparece en estos relatos, y que, además dota de sentido el gesto de su producción. "El escritor traiciona su papel de conductor de la conciencia -dijo Gerchunoff en una

⁶ *Op. cit.*, p. 16.

conferencia treinta y cinco años después- y la nobleza de su oficio si se aparta de la trascendencia polémica que atañe a la suerte del hombre..."⁷. Los relatos de su biografía construirán su figura pública sobre este patrón, sobre los rasgos del doctor Yarcho.

"Lo que ha quedado como herencia invaluable -escribirá Beatriz Marquis Stambler- es su valor espiritual, su humanitarismo, su respeto por la mujer, el débil, el desamparado y su sentido del humor, su fama de gran conversador, su palabra fácil y su expresión irónica; su gran sentido de la justicia, [...] de la libertad y de todo problema, grande o pequeño, que debía de ser defendido", y "la visión de un hombre recto, devoto de su severo código de honor, con un acendrado amor a su condición de argentino y de judío"⁸.

Para Alberto Gerchunoff, como para una parte de su crítica, el intelectual -el letrado- moderno es un médico milagroso.

⁷ Marquis Stambler, B., *op. cit.*, p. 176.

⁸ *Ibidem*, pp. 68-69 y 116.

4. El gaucho: "El boyero" y "La visita"

Por estas plácidas colonias de Rajil, evidentemente, transita el gaucho. Algunos de los relatos se centran en desarrollar estas figuras, cargadas de tipismo, que se encargan, con su presencia y sus relatos, a veces sin quererlo, de incorporar a los judíos a la criollidad, o de constatar el éxito pleno de la integración. Sus retratos, que en algún caso suponen un muestrario sucinto y casi exhaustivo del arquetipo, dejan leer con total claridad las funciones por las que son convocados a estas historias.

Dos criollos de ley

Dos ejemplos extraordinarios de gauchos auténticos son Remigio Calamaco, que aparece mencionado en varios relatos, y del que se ocupa por extenso "El boyero", y don Estanislao Benítez, que, aunque también reaparece en diversos momentos de la obra, es presentado con cierta extensión en "La visita".

Los dos, el uno como peón, y el otro como estanciero, condensan muchos de los rasgos inseparables de los gauchos de la literatura ya en 1910. Los dos, por ejemplo, encarnan y recuerdan constantemente episodios casi legendarios de la vida de Entre Ríos, que vivieron personalmente. El uno, el peón, fue soldado de Crispín Velázquez, el caudillo de Rajil; el otro, el estanciero, por supuesto, fue su "compadre", e incluso se declaraba "amigo de Urquiza" (p. 107)¹. Los dos refieren incansablemente, junto al fogón, "hazañas heroicas" (p. 74), "leyendas heroicas" (p. 107). Si Remigio, además de las que él protagonizó, no deja de hacer el panegírico de Velázquez, Don Estanislao, regresa una y otra vez al momento en que Urquiza lo presentó a Bartolomé Mitre poco antes de la batalla de Cepeda, o pasa insensiblemente a narrar las aventuras de Juan Moreira, que su hija le leía. La historia nacional, las hazañas increíbles sucedidas en aquellas comarcas mucho antes de que las poblaran los pacíficos colonos, y relatos gauchescos, son el bagaje cultural que estos relatores desgranaban para sus auditorios mestizos.

Más cosas comparten ambos, como corresponde a la hermandad viril e interclasista que cada vez resulta más común encontrar. Por ejemplo, su extraordinaria habilidad y dedicación para el rodeo y los demás trabajos propios de los gauchos. Don Remigio, "viejo, muy viejo", se pasaba la vida a caballo, recorriendo el potrero, recordando sin duda tiempos mejores. "Su pierna torcida en un lance del rodeo" (p. 74)

¹ "El boyero, un antiguo soldado de Urquiza, me perfeccionó en el arte de cabalgar y me inició en el empleo del lazo y de las boleadoras", relata Gerchunoff en la autobiografía citada, *op. cit.*, p. 25. El alumno aventajado, el Jacobo de este relato, es el propio autobiografiado.

es el recuerdo que le dejaron sus pasados alardes. Don Estanislao, gracias a "su fuerte vejez de ñandubay", es capaz de ayudar a los recién llegados a apartar o enlazar los novillos que resultaran especialmente difíciles (pp. 107-108).

El retrato de don Remigio es más extenso en pormenores, y añade a éstas otras características típicas consagradas por el género, y que no acabarían de estarle bien al estanciero, por muy iletrado y sencillo que se nos aparezca ("su alma" -gaucho al fin- es "simple y clara", p. 111). En realidad, podemos decir que nada falta en el retrato del boyero. Una buena cantidad de los motivos más característicos del mito gauchesco se reúnen en su descripción. Desde la cicatrices y las largas barbas y melena que, por supuesto, "el viento agitaba en el tranquilo galope de su pangaré" (p. 74), hasta su ciencia cargada de "aforismos camperos" y de "agudos retruécanos", pasando por su conocimiento del "arte de pagar", o por su daga "temible, cuyo cabo de plata brilló en duelos incontables al fulgor de la luna". Incluso se alude a que la madera que arde en el fogón es de quebracho. Don Remigio, todavía más, incluso que don Estanislao, pariente cercano del viejo de "Serenata", de *La guerra gaucha*, es una estampa viviente, compone un cuadro que no desentonaría en cualquiera de las sociedades criollas.

El estanciero gaucho

Y es que no olvidemos que don Estanislao Benítez es incorporado a diferentes cuentos como cita de autoridad. En "Historia de un caballo robado", es el "prestigioso paisano" que certifica la inocencia de los colonos acusados injustamente de haber robado un caballo (p. 135). En "El himno", uno de los judíos más respetados realizará un viaje hasta su estancia para que el anciano le refiera el contenido exacto de la celebración del 25 de mayo (p. 179). El boyero es un representante característico del mundo gaucho, pero el estanciero, como corresponde a la diferencia de jerarquía (el boyero trabaja para los colonos; con don Estanislao se intercambian visitas), es todo un compendio de saber criollo. Es el informante de excepción para los gauchos, el encargado de ilustrarles sobre todo aquello que necesitan para ser definitivamente argentinos. La diferencia de posición implica una idéntica jerarquización entre los saberes. A don Remigio no será necesario preguntarle para que hable.

Ya hemos visto, además, su inserción en la historia patria, que lleva sobre sus hombros para compartirla y ungir con ella a sus nuevos amigos gauchos. Y repararemos en lo que se narra de la historia nacional y en lo que se deja fuera. Urquiza, el caudillo entrerriano, presentándole al muchacho al que muy poco después se convertiría en su enemigo implacable, deja fuera esa enemistad. Entra Cepeda, pero no Pavón. La historia

hermana a los próceres de la provincia y de la nación. Es sin duda un espacio armónico. Como el doctor Yarcho, este narrador deja fuera de su cuadro cualquier cosa que pudiera problematizar su Arcadia nacional. Y no lo consiente ni siquiera en el pasado. La historia armónica es la única anterioridad posible para el paraíso actual.

De otro lado, la mención a las aventuras de Juan Moreira y al correspondiente folletín, vinculan la campaña entrerriana al imaginario gauchesco porteño. El viejo perito en criollidades le tributa su admiración. El conocimiento de aquellas aventuras le daba "una superioridad increíble ante los demás paisanos" (p. 108). La dirección de la mirada admirativa de estos gauchos está escribiendo, también de alguna manera una cierta jerarquía, el reconocimiento, literal, por otra parte, de una superioridad. Moreira, es, además, relato de orígenes también para estos gauchos.

Esta obra de Gerchunoff, entonces, nos permite comprobar, no sólo la extensión demográfica, por así decirlo, del concepto de gaucho, disfraz nacionalizador, sino, paralelamente, su extensión territorial. El mito gauchesco es, definitivamente, el imaginario nacional argentino, y, sutilmente, incluye una versión piramidal de la nación. Buenos Aires, la "provincia madre" que decía Gutiérrez², es también la madre del mito, se sitúa entonces en el origen de todos los argentinos, en referencia más prestigiosa para los más ilustres de entre ellos.

En resumen, entonces: don Estanislao es la autoridad criolla en la comarca. Su prestigio es reconocido por todos, y es el objeto obligado de consulta sobre temas criollos para los recién llegados en fase de adaptación. ¿Cuál es entonces su función en el relato titulado "La visita", y que le está consagrado?

"Rabí Abraham dijo:

-En toda la tierra no se ve cielo como aquí. [...] El cielo entrerriano es protector y suave. Hallándose solo, por ejemplo, en medio del campo, el espíritu no sufre sugerencias de miedo; su luz es benigna" (p. 113).

Ante esta declaración de amor del colono hacia su tierra adoptiva, la respuesta del anciano es contundente y no se hace esperar:

"El viejo gaucho penetró la idea de rabí Abraham. Su alma, simple y clara, vibró como un cántico en la noche gloriosa, bajo el cielo incomparable, cuya bóveda sublime les cubría con su blandura. El boyero trinó en la jaula herrumbrada y del corazón del anciano legendario salió un profundo suspiro, un suspiro que expresaba su amor al terruño, por el cual arriesgara tantas veces la vida en la guerra, paladín de lanza y trabuco, temido en selva y ciudad" (pp. 113-114).

² Vid. supra. *Hormiga negra*, ed. cit., p. 128. En *Croquis y siluetas militares*, por su parte, habla de "los coroneles que habían luchado por la integridad de la Provincia madre y por la libertad electoral de la República entera", ed. cit., p. 82,

No sin convocar de nuevo a la historia nacional, se presenta la identidad del sentimiento entre el colono y el criollo hacia la tierra común. Sus "almas" ahí han logrado comunicarse. Los dos sienten lo mismo. Ante esta constatación el anciano no puede más que coger su guitarra y entonar la "vieja copla del pago", que viene a decir exactamente lo mismo que expresó el rabino: "Entre Ríos, tierra mía, / ¿Dónde hay cielo como el tuyo?" ¿Cabe mayor prueba de nacionalización, cuando menos potencial, que reproducir ante el mismo paisaje la tradición local, animado por el mismo sentimiento y haber conmovido a un hombre como éste? Evidentemente no. Y esa es, de hecho; la función del viejo Estanislao: certificarlo.

Porque lo cierto es que, hasta ese momento, la conversación no había estado exenta de desencuentros. Por un lado, el rabino, ante la belleza de la hija del criollo, Deolinda, se considera en la obligación de lanzarle un alambicado y elegante piropo que, don Estanislao no alcanza a entender.

"-Don Estanislao, su nobleza se refleja en la hermosura de sus hijas, porque los espíritus dignos, dice un maestro, de venerada memoria, sólo engendran belleza.
Don Estanislao contestó, sin penetrar muy bien el concepto:
-Ansina es nomás". (p. 112).

Y es que, evidentemente, la cultura del rabino es infinitamente mayor que la del gaucho, "simple y clara", ya lo hemos visto.

A cambio, la conversación revela otra diferencia de saberes, ésta a favor del criollo. Mientras la vaca de éste es "mansita como una criatura", y se deja ordeñar "dos veces al día", la de los colonos es "escondona y mañera" y es necesario manearla y sujetarle la cabeza al poste" para conseguir ordeñarla (pp. 112-113). No es demasiado aventurar el suponer que tal diferencia está hablando de una diferencia de baquía entre sus dueños.

El criollo, entonces, sabe más sobre el trabajo del campo, del mismo modo que sabe más sobre historia nacional. Sin embargo, el transvase de saber no solo es posible, sino que nos lo encontramos en rápido progreso a lo largo de las páginas. Ello está atestiguado en este relato por la presencia de Jacobo, que en repetidas ocasiones oficia de traductor, y que lleva el peso de toda la primera parte de la conversación, contando "una peripecia del viaje", y demostrando conocer perfectamente la ritualidad del mate. En efecto, el elogio que le brinda a Deolinda ("ni en el cielo se chupa uno así") sí es comprendido (p. 111).

Los papeles respectivos que esta diferencia de saberes implica parece entonces bastante evidente. La cultura marca una evidente superioridad del colono, mientras aquello en que se basa la del criollo está en fase de transferencia. El hecho de que éste sea un anciano y de que sólo se mencione la descendencia femenina, en un texto como este, que ya hemos visto apuntar hacia una comunidad nacional masculina, no puede dejar de ser significativo. Marca, evidentemente, una línea genealógica.

Gerchunoff confirma, todavía, aunque con la voz del colono, la ficción gauchesca tal y como era concebida por Obligado, y, todavía en 1905, por Lugones. El gaucho es incorporado como mito en calidad de origen primitivo. En calidad de origen planta su semilla, pero en calidad de primitivo, debe desaparecer para que sea posible la modernidad, la transformación. En estos textos, como en en el sueño original de Sarmiento, es decir, todavía en la ortodoxia del proyecto del ochenta, está encarnada por la índole culta y laboriosa de los inmigrantes europeos.

"Los que han construido el país, -escribe el propio Alberto Gerchunoff en 1926- los que han hecho con su esfuerzo civilizado una norma social, una democracia, un sistema estable, fueron los adversarios continuos del gaucho. Su empeño consistió en despojarlo de sus características de persona inasimilable al progreso"³. Su biógrafa, condensa de esta manera su posición: "Se define por la civilización [...] y no acepta el símbolo retrógado que trae la presencia del gaucho Juan Moreira"⁴ Válido en tanto que portador de lo argentino, un personaje caracterizado en estos términos, no puede encontrar su función en este universo ficcional más que en pasado.

El coraje y la barbarie

El reparto de funciones que se insinúa en el caso del venerable don Estanislao, se ve plenamente confirmado y desarrollado en el relato que se dedica a la figura del boyero. Su semblanza aparece salpicada de referencias a su condición epigonal y anacrónica, de manera que cuando se produce el desenlace, los lectores ya sabemos con total certeza que esta figura pertenece al pasado.

"Divididas en predios las enormes extensiones de tierra, alambrados por todas partes, su espíritu acostumbrado al comunismo de antes, se sentía oprimido en el nuevo régimen. Disperso el criollaje, muertos los camaradas de los días grandes y olvidados, miraba con oculta tristeza a los extranjeros, que araban el campo y llevaban la cuenta de los terneros y las gallinas" (pp. 75-76).

³ Gerchunoff, A., "La Vuelta de Juan Moreira", citado en Marquis Stambler, B., *op. cit.*, p. 156. Nótese por cierto la evidente comunidad en los planteamientos con su viejo amigo y antiguo compañero de militancia Roberto J. Payró.

⁴ *Ibidem.*

Evidentemente, en esta ficción, cualquier tiempo pasado no es mejor. El presente de los colonos encarna el orden y la propiedad, frente al "comunismo" -no nos precipitemos; recordemos que este texto se escribe once años antes de la tercera internacional- del pasado. El liberal de Gerchunoff no puede ocultar obviamente sus preferencias. En este canto del cisne del proyecto oligárquico liberal, el orden pertenece todavía al presente.

Pero estas referencias a propósito de don Remigio no acaban aquí. Tiene "la melancolía infinita de los vencidos", a pesar de que estima crecientemente a "esa gente trabajadora y humilde" que no alcanza a comprender. Más aún, en el momento en que el narrador se dispone a contar su desgracia, la enuncia como tal desgracia, es decir, informa a los lectores de que ese personaje dejó de existir muchos años antes. En el presente de la narración, sin embargo, la figura del boyero legendario ha encontrado su lugar adecuado. "Pinta el tipo de esos criollos antiguos, cuya historia referida en romances, asombrará a las generaciones venideras". En calidad de figura histórica sí encuentra su función. En pasado, como una parte de la tradición, exactamente igual que el Santos Vega de Obligado- sí puede ser reivindicado. En efecto, "¿quién no recuerda el suceso en la colonia? Los judíos lo comentaron muchos sábados en la sinagoga y las mujeres lo narran con espanto hasta hoy" (p. 76).

La tal desgracia es en efecto terrible. Tras una carrera organizada por don Remigio, se provoca una pelea entre su hijo, y el otro jinete, que le acusa de haberlo hecho caer para ganar la carrera. El viejo criollo le pide a su hijo que sepa portarse en la ocasión. Ante la evidente cobardía del muchacho, que retrocede una y otra vez, decide ser él mismo quien le quite la vida de una certera puñalada en la cabeza. El corolario que extrae el narrador de este episodio no deja de ser interesante.

"La peonada hablaba de lo ocurrido en voz baja, con murmullos de admiración por el anciano criollo, último sobreviviente de aquella raza dura y leal que llenó de leyendas la comarca entrerriana, capaz de soportarlo todo, menos la falta de valor; el valor que es el rasgo superlativo del gaucho; el valor, que es su nobleza y su poesía" (p. 79).

Como no puede dejar de ser significativa la otra cara del desenlace: "Con este episodio cerró su existencia en una celda de la cárcel, agobiado de años, de recuerdos, de penas" (p.79). No hay ya lugar en esta pampa para dobles legalidades. Los asesinos lavan sus culpas en prisión. La violencia puede entonces ser incorporada estéticamente en forma de leyenda, de narración, de recuerdo de los bárbaros tiempos pasados, que dotan de origen y de identidad. Pero no hay lugar en el presente Arcádico para el glorioso boyero. Es esa gloria suya, póstuma, la que ocupa el hueco que deja su ausencia. Los

gauchos despojados "de sus características de persona inasimilable al progreso", para volver a la cita de Gerchunoff, no podrán ser, entonces, sino los gauchos judíos, y esta misma palabra tendrá ya el valor de una metáfora.

5. La condición híbrida del nuevo patriota

Esa transferencia de saberes y de condición que observábamos produciéndose en los colonos que van a visitar al viejo Estanislao Benítez puede rastrearse con grados de avance variable en diferentes relatos del volumen. El texto realiza con su existencia aquello que narra. Diversas ficciones pueden ser aportadas aquí para demostrar el carácter omnipresente que este motivo tiene en la obra, pero muchos otros podrían resultar igualmente convocados en este epígrafe.

Primera muestra: el cristianismo precristiano o el lugar para todos los ritos bajos el sol

Por ejemplo, el breve relato "Las lamentaciones" nos presenta una estampa que hace evidente tanto el grado de mezcla, de convivencia con nuevas manifestaciones, que presenta la cultura tradicional como, precisamente, a través de ella, su pervivencia.

Llegan "los días señalados para evocar la pérdida de Jerusalem", y los ancianos se reúnen para proferir las lamentaciones rituales. La primera fusión cultural la realiza el narrador, cuando compara el cuadro que ofrecen los reunidos con "un friso místico de los apóstoles" (p. 63). Inmediatamente después adopta, como en los fragmentos iniciales del libro, la segunda persona para apostrofar a sus personajes. La voz del narrador se convierte entonces en contigua a la del sacerdote, y, lo que hace es, en primera instancia, hablar de religión. La comparación de partida se invierte al explicitar la condición judía de los Apóstoles y, claro está, del mismo Cristo, "Jesús, el discípulo de rabí Hillel, tu maestro". Y es que, como dice muy pocas líneas más tarde, "Viejo Moisés, tu cara pálida, labrada por el dolor como la tierra de tus hijos por el arado, es la misma cuyos ojos alumbró la Buena Nueva allá, cuando en el templo incomparable las vírgenes levantaban hacia el santuario los brazos desnudos, y del fondo de la Judea los hombres venían para la Pascua y traían al señor la ofrenda del cordero y de la paloma" (p. 64), reintegrando el nacimiento de Jesús a la temporalidad judaica y a su historia.

Continuidad entonces, si no identidad, entre judaísmo y cristianismo, uno de los temas centrales de la obra de Alberto Gerchunoff y que, por ejemplo, puede encontrarse en forma de ensayo de tesis en *El cristianismo precristiano*. No es demasiado aventurar que esta contigüidad esencial entre las dos religiones, fundamenta profundamente la integración de las dos culturas en una sola. No es mucho que se entiendan los devotos de dos cultos que son, en origen, uno solo. No en vano, Jesús y don Moisés comparten maestro.

Esta contigüidad teológica viene a ser refrendada por la convivencia de distintos elementos en la estampa que constituye el centro de este relato. Adentro, los hombres profieren las oraciones, y las mujeres los lamentos rituales; fuera, el siempre presente Jacobo, con su agauchamiento característico requiebra a Rebeca, "penetrado por el olor de los huertos cercanos, hipnotizado por la dulzura del cielo" (p. 67). Un vecino, que regresa de la estación, pasa cantando una endecha profana. Nada, sin embargo, disuena. Los ritos judíos tienen lugar bajo el cielo protector entrerriano.

"Emigrar -escribió Santiago Kovadloff- significará, entonces, marchar desde la identidad denigrada hacia la convalidación del ser propio"¹. Pues bien, ese parece ser el mensaje último que se desprende de esta estampa armónica, donde unos colonos se agauchan y se comunican con el suelo, mientras los viejos entonan sus cantos rituales. La integración a la *Argentina, país de advenimiento*, del que habla Gerchunoff en uno de sus opúsculos, no atenúa la identidad sino que la mantiene, la refuerza, aunque ahora aparezca como una entidad escindida, doble, pero armónica. Los gauchos judíos son gauchos y judíos. Nada esencial parece perderse.

"Como en el día de la Cautividad en que el héroe moribundo bramó en la sinagoga las tremendas palabras, así tus gemidos llenarán con su música fúnebre el cielo amable y la extensa campiña en que ondulan el ritmo de las vidalitas, los suspiros de amor, los mugidos del ganado. Como entonces, nadie responderá a tu cántico, y si otra vez Jehuda Halevi entrara en Jerusalem, cubierta la cabeza con una bolsa de ceniza en señal de duelo y recitara su elegía, el sarraceno volvería a aplastarlo bajo su caballo..." (p. 64).

La comunidad de los personajes de estos relatos es doble. La patria argentina, por un lado, es el fundamento de una de ellas, pero la comunidad judía disgregada por todo el mundo, es la segunda, e igualmente actuante y existente. Los problemas de una comunidad internacional, marginada y marginal todavía, cuya situación se ve representada en el texto por la ciudad simbólica por naturaleza, "Jerusalem-Ieruschulaim-", con doble ortografía en otro lugar de este mismo relato. p. 89-, todavía en manos de los *sarracenos*, serán problemas propios.

La doble identidad, o mejor la identidad única con dos caras de estos personajes, no resulta problemática. La incorporación de los colonos de Rajil a la nacionalidad, comporta, al mismo tiempo, y como se observa con claridad en la sucesión de lugares -Babilonia, Jerusalem, Entre Ríos- a los que alude la cita, la incorporación de la Argentina a la geografía -y a la historia- judía.

¹ Kovadloff, Santiago, "Un lugar en el tiempo (La Argentina como vivencia de los judíos), *Hispanamérica*, año XIV, nº 42, diciembre de 1985, p. 89.

Segunda muestra: el gaucho neosefardí

Desde el inicio de la obra, se intuía la identificación entre esa primera persona narrativa, que aparece intermitentemente, y el personaje de Jacobo, colono agauchado. Sin embargo, es en "El viejo colono" donde esta se hace explícita de manera inequívoca. El narrador-protagonista es, en primer lugar, caracterizado como huérfano por otro personaje², para, muy pocas páginas después (p. 172), ser aludido directamente con el nombre de Jacobo³.

Y es que este relato acaba de perfilar la figura del joven colono, y, lo que es lo mismo, de la voz autorial que narra el relato. Si en "Génesis" nos encontrábamos a Jacobo, en la ciudad de Tulchín, como miembro de una de las familias más respetables, y en "La siesta", se aludía a él como "huérfano de la vecindad" (p. 45), ahora se nos presenta como discípulo de uno de los mayores sabios con que contaba la colonia, rabí Guedalí ben Schlomo, antiguo fundador de ciudades en la Rusia de zar Nicolás I, y venerable anciano, cuyo "erguido tipo" cuadraba "más que al terruño colonial" "a las épocas clásicas en que los hebreos formaban en las villas españolas, doctas corporaciones de sabios y poetas" (p. 168), y que prodiga sus enseñanzas "al modo de los hebraístas españoles y árabes" (p. 171). El narrador, así, se ficcionaliza como un huérfano de alcurnia, discípulo del más prestigioso maestro de la colonia. Ése es el diseño del lugar que se otorga a sí mismo para emitir su discurso.

Este maestro evidentemente porta sobre sí todo el peso de la tradición hebraica, que deposita sobre su discípulo, sabio nuevo para los tiempos nuevos. Le cuenta, por ejemplo, la sabiduría que encierran las "sapientes deliberaciones" efectuadas "en el tiempo en que nuestros hermanos vivían tranquilos al amparo de los reyes de Castilla" (p. 171), o le enseña que "es difícil sacar el pan de la tierra, pero sólo de la tierra lo sacan los hombres honrados" (p. 173). Hace posible la continuidad con la tradición judeoespañola, escrita en castellano, confirmando así la inscripción en aljamiado que este texto porta

² "Señora [explica el protagonista del relato] su hijo es huérfano y hay que enseñarle la doctrina, pues los huérfanos se confirman al cumplir doce años" (p. 170).

³ Como dijimos en otro lugar, en la "Autobiografía de Alberto Gerchunoff" citada éste se presenta como uno de los jóvenes más acriollados de la colonia, tanto en costumbres y habilidades ("Vestía amplia bombacha, chambergo alado y bota con espuela sonante. Del borren de mi silla pendía el lazo de luciente argolla y en mi cintura, junto al cuchillo, colgaban las boleadoras. Ningún paisano de mi edad podía vanagloriarse de derribar con más destreza que yo a un novillo bravo, con un boleo de rebote, o inmovilizar, en plena huída, a un potro indómito, con una certera mangana", *op. cit.*, p. 25), como en saber, que combina, como en esta obra, patriotismo y literatura ("Muy pronto aprendí las estrofas del Himno Argentino, y en los recreos, mis compañeros solían rodearme y mientras se fumaba a hurtadillas, refería las leyendas y hazañas de gauchos que me relatara el bolero de Rajil", p. 27). Sin duda que el pequeño Alberto es el Jacobo de este relato.

como epígrafe consagrado precisamente a su memoria por la voz del narrador⁴. A la vez, además y en el mismo movimiento, el viejo maestro desde su voz ritual, sacraliza el trabajo en el campo escenario de tantas Arcadias. La narración nos lo presenta en el acto religioso de trazar el primer surco con el arado.

Por tanto, primer movimiento de fusión cultural: el viejo maestro presenta como bagaje cultural propio la tradición judeoespañola. De hecho, los sabios que el texto cita una y otra vez, han escrito mayoritariamente en castellano. El español clásico parece ser por momentos la lengua de la sabiduría hebraica tradicional. El segundo movimiento de fusión, es la transferencia de ese bagaje al acriollado Jacobo, que hemos visto ya portar bombachas y rebenque y seguir con suma atención los relatos de Remigio Calamaco y Favel Duglach. El narrador jerarquiza a los maestros, ya lo vimos, pero, evidentemente, y de manera necesaria, hace convivir sus enseñanzas.

Pero, no sólo eso, sino que puede distinguirse otro movimiento de fusión, previo a todos los otros y que actúa en cierta forma como su condición de posibilidad. El viaje de ese oráculo de la tradición a la Argentina se revela como un viaje de retorno profundo a lo más íntimo de su propio ser. Por un lado, porque ahora es posible nombrarlo por su "nombre bíblico", y no acordarse de "su apellido, compuesto sin duda en alguna ciudad alemana, en el siglo XVII, por señores que gustaban burlarse de los traperos judíos, habitantes del fosco ghetto de Francfort o de Munich" (p. 168); pero, por otro, porque "en Entre Ríos completó el ideal de su existencia, que fué siempre labrar la tierra y comer pan de su trigo y legumbres de su huerta" (p. 174). Su viaje a la Argentina es un viaje al encuentro consigo mismo, a lo que siempre fue en realidad, al espacio originario. Las razones que permiten la integración de los colonos en la Argentina se pierden en la índole misma de su propio origen. El vínculo es previo incluso a la llegada. Es como si desde siempre hubieran estado destinados a viajar hasta allí. No en vano se trata de la Tierra Prometida.

⁴ "Se tenuto en grant et fuerte servicio el anciano que bajo aquesa piedra aqueda la resurrección con Mesías. Bellido de luengos años, Dios (non decid el suo nome se non sodes puros de pecado) le fizo morada en el Paraíso" (p. 168). Apenas una página después este buen discípulo explicita el gesto: "Cito en su memoria el epitafio que un poeta anónimo compuso en aljamiado, en honor del Raschi, y que se encuentra en los viejos devocionarios impresos en Costantinopla. Repetiré lo que suele decir mi madre cuando cuenta, en las largas sobremesas de Pascua, algún episodio de su vida ejemplar" (p. 169). Tradición letrada y tradición familiar caminan juntas. Ambas dotan de identidad a esta voz que habla definida desde tantas tradiciones.

Tercera muestra: unas bodas de Camacho gauchijudías

En el relato "Las bodas de Camacho", el carácter policultural de los personajes y de la instancia narradora, puede observarse en diferentes direcciones simultáneas. Por ejemplo, podemos encontrar una buena prueba de la doble competencia lingüística de Jacobo, aprendida, sin lugar a dudas, de sus múltiples maestros. "Mirá negrita; aquí va a suceder algo...", le explica a Rebeca (p. 99). Y prosigue:

"Al dir yo esta mañana a San Gregorio, Gabriel me preguntó s'iva a dir al casamiento en el bayo; le dije que sí y me lo pidió pa después" (pp. 99-100).

A la madre de Pascual Liske, sin embargo, se dirige en otro registro, con muy diferentes sintaxis y léxico:

"Señora, siéntese y oiga las alabanzas que hacemos de su comida. Nos enojamos si se va, pues queremos alegrarnos en compañía suya" (p. 101).

Por otro lado, nos encontramos con un trasunto judío del guapo criollo. Si en "El episodio de Myriam", un peón gaucho se llevaba, reproduciendo uno de los motivos ya clásicos en la ficción gauchesca, en ancas de su caballo a la hija de uno de los colonos⁵, ahora se ha avanzado un poco más: es uno de los jóvenes judíos quien se corresponde exactamente con este modelo. Él será quien, convenientemente auxiliado por Jacobo, se lleve a la novia de un matrimonio de conveniencia, aunque, eso sí, en el vehículo más confortable que es un sulky.

En efecto, Gabriel, que así se llama el muchacho, con su figura "enhiesta y pálida" y su habilidad para el baile (pp. 98-99), no desmerece en nada respecto a Rogelio, su predecesor gaucho. Para no romper la comunicabilidad entre los códigos, los sacerdotes allí presentes, con "elocuencia" y "sabiduría", citando "casos previstos por los rabinos más ilustres" (p. 104), sentencian la nulidad del matrimonio. "Pascual -el novio- es una bestia. [...] Compadezco a la muchacha que es linda y honesta", había declarado mucho antes del inesperado desenlace el matarife de Rosch Pina charlando con su amigo rabí Israel Kelner (p. 99). La unanimidad es total.

Y por último, por supuesto, la translación, explícita ya desde el título, que el narrador realiza de un episodio del *Quijote* a la provincia de Entre Ríos. Las bodas de

⁵ "Rogelio, en su portentoso alazán, venía a todo correr con Myriam en ancas. Pasaron como viento, erguido altivamente el criollo, y ella, suelta la cabellera, envolvió a la gente en una mirada de desafío, hechos una llama los ojos, y cuando los colonos volvieron de su asombro, la pareja fugitiva era un punto en la distancia. En el camino, una vasta polvareda levantaba franjas de oro" (p. 72). La identidad con el motivo clásico, polvareda y siluetas que se pierden en el horizonte incluidas, es total.

Pascual Liske son iguales a las de Camacho por su fastuosidad, y terminan resultando igualmente accidentadas. Para que ningún cabo quede suelto, la voz narradora explicita en su voz este paralelismo, en una coda final separada tipográficamente del resto de la narración, que además resume y homogeneiza todas las demás.

"Como ves, 'desocupado lector', en la colonia judía donde aprendí a amar el cielo argentino y mi alma se impregnó con el espíritu de la tierra, hay, junto al rabino de estampa arcaica, gauchos arrogantes y fieros, Camachos, Quiterias y Basilios. Esto prueba que la historia referida con más puntualidad que arte, es verídica, como lo es la de Camacho el rico. [...] Bien me gustaría adornarla con coplas parecidas a las del libro divino, pero Dios negóme ingenio. Doyte yo la verdad escueta de lo contado y si quieres coplas, ponlas tú en modo gracioso, más no olvides mi nombre, como no lo olvidó Nuestro Señor don Miguel de Cervantes Saavedra, el de Cide Hamete Benengueli. Si tan exacta narración te place, no me mandes maravedíes, pues no alcanzan para pan y agua. Envíame dracmas de oro, o si no, agradeceréte una calabaza de vino de Jerusalén, vino de aquellas viñas que plantaron mis antepasados cantando loanzas en gloria de Jehová. Él te dé fortuna y salud, dones que también le pido" (pp. 105-106).

El narrador invoca el nombre de Cervantes que, autor del "libro divino", y citado con el título de "Nuestro Señor don", se hace equivaler a uno de los sabios judíos tradicionales que aparecen mencionados en los distintos relatos. A partir de aquí, además, el narrador remeda el registro de la época cervantina, y los maravedíes y las calabazas de vino llegan al texto. La identificación le lleva a adoptar la máscara del siglo de Oro. Ficcionaliza así el sentido último de, por ejemplo, los ensayos cervantinos que Alberto Gerchunoff agrupa bajo el título de *La jofaina maravillosa*. Como vimos, la competencia de este narrador en literatura clásica española, la naturalidad del tránsito que realiza por sus textos, es el complemento de su herencia sefardí, la puesta en práctica de la legitimidad que le otorga.

Al final, el texto se desliza insensiblemente al que ya conocemos del registro bíblico, perfectamente reconocible en la última frase, vinculándose igualmente a sus antepasados y a la tierra de Jerusalem. El vino de la ciudad sagrada es, de hecho, el pago sugerido por la narración, el premio que le es adecuado, entonces. Se trata de un narrador que remeda el español clásico, que proclama su filiación directa con sus antepasados judíos, y que incluye gauchos arrogantes y fieros en su recreación cervantina. Pone en juego simultáneamente toda la pluralidad de sus identificaciones, dejando leer además una cierta jerarquía entre ellas, y, por tanto, la operación nacionalizadora que da sentido al conjunto. Así, cuando parecía estar más lejos de esos míticos antepasados es cuando más cerca está. No hay contradicción entre ellos. Ése es, al final, el corolario de todas las continuidades. El vino de Jerusalem, o, lo que es lo mismo, la filiación directa con el origen, es el premio -y el objeto- de la escritura.

Cuarta muestra: la identidad de los verosímiles

Las tradiciones culturales del espacio rural, o sea, los límites de lo que es verosímil desde esa otra concepción de lo real que presenta la cultura rural, es incorporada de diversas maneras a estas ficciones de la pampa que ingresan en la literatura nacional. En ocasiones, así lo veremos en el caso de Lynch, lo hacen en forma de superstición. El saber de los otros externos a la cultura es incorporada por el discurso del letrado para subrayar tanto su carácter pintoresco, y, en ese sentido, parte indiscutible del acerbo tradicional, y, por tanto en muchos de estos escritores, nacional, como también, su carácter de menor, de inferior, en tanto que saber. Típico, pero primitivo, esos son los rasgos que atraviesan muchas de estas ficciones.

En otros casos, la consignación de los sucesos de esos verosímiles -luces malas que persiguen a los personajes en el medio del campo, relatos de aparecidos- se incorporan al relato suspendiendo la verosimilitud letrada. Pensemos en la pelea desesperada del viejo don Sixto con el diablo en *Don Segundo Sombra*, y la indiscutible clarividencia que éste tiene sobre la muerte de su hijo, o el final de *Zogoibi*, que reconvierte toda la narración en una historia de aparecidos. Como sucede con todas las otras legalidades del gaucho, por ejemplo, con el culto al coraje, es incorporada por estos escritores con una ambigua aceptación, a medida que su vigencia se va recuciendo hasta los límites de la testimonialidad. El símbolo del atraso se va convirtiendo en resto de los dichosos tiempos en que el hombre vivía en contacto con la naturaleza, y ésta le hablaba.

Algo muy parecido sucede en *Los gauchos judíos*. Al menos en dos relatos, lo sobrenatural parece hacer acto de aparición en las cotidianas vidas de los colonos de Rajil. Incluso el campo parcelado y cultivado de estos chacareros resulta el espacio más adecuado para la magia.

Uno de estos relatos es "Las brujas". Los extraños ruidos que Israel Rudman escucha sobre su casa, y que motivan una honda discusión entre los rabinos, lo cierto es que, incontestablemente, provocan el encanecimiento repentino primero, de Brane, la mujer de Rudman, y después su muerte, no menos repentina. Y lo que además aparece como igualmente incontestable, confirmado por las palabras del narrador es que la boca del cadáver aparecía "retorcida en una mueca espantosa" (p. 124). El otro relato es "La lechuza", donde, ante la tardanza de Moisés Reiner, los distintos presagios que observa su familia aterrada, se confirman por la llegada de su caballo solo y ensangrentado.

Ahora bien, lo que llama la atención en estos relatos y motiva su inclusión en este apartado es que, en los dos, la aparición de lo sobrenatural aparece precedido de una cuidadosa puesta en contacto de leyendas criollas y judías que lo explican o lo incluyen.

En efecto, en la discusión sobre la presencia o no de aparecidos en la casa de Kelner los argumentos en favor de la posibilidad de su existencia vienen ilustrados por relatos sinónimos. Uno de los colonos aporta, en primer lugar, "un acontecimiento curioso", que "había oído en boca del rabino de Tulchin". Una familia, en viaje desde Haisin "a un punto lejano" es capturada por una partida de bandoleros. Las oraciones del más anciano de ellos posibilitan la irrupción de una gran multitud de gentes vestidas como de fiesta que resultan ser sus antepasados. Tras la liberación, sus figuras se desvanecen con el amanecer. El otro relato, aportado, cómo no, por Jacobo, se refiere a cierta cruz de los alrededores que a veces es visible y a veces no. Y es que, como les informó la mujer del boyero, "la ponen y la quitan las brujas" (p. 124).

Algo muy similar sucede en "La lechuza", relato en el que se explicita la equivalencia de las tradiciones, y, por lo tanto, su transitividad. Cuando una lechuza sobrevuela el corral, la madre y la hija no pueden sustraerse al mal agüero que, de acuerdo con la tradición criolla, porta:

"Graznó otra vez la lechuza, y miró a las mujeres, en cuyo espíritu sus ojos produjeron la misma sugestión agorera.

-Dicen que es de mal agüero.

-Dicen así, pero no creo. ¿Qué saben los campesinos?

-¿No decimos nosotros, los judíos, que el cuervo anuncia la muerte?

-¡Ah, es otra cosa!" (p. 87).

Y, sin embargo, la sensación agorera que les ha producido es un hecho incontestable. Para ilustrar la superioridad del signo del cuervo, el propio, sobre el de ellos, la lechuza, la mujer le cuenta a la hija una historia de aparecidos y de amores desgraciados precedida por la visión de un cuervo el día mismo de la boda. Sin embargo, en el momento en que concluye esta relación, propuesta para conjurar el presagio de la lechuza, esto es, para escapar de la pertinencia de la tradición de esos otros campesinos nombrados desde arriba por la mujer, en el momento en que esta historia termina, la equivalencia entre los agüeros se les ha hecho evidente.

"Y allí, sobre el palenque a cuyo rededor reposaba el ganado, la lechuza continuaba mirándolas con ojos de imán, lucientes y fríos...

Obsesionada por un pensamiento oculto, la niña continuó:

-Pero si el gaucho dice tales cosas del pájaro, bien pudiera ser...

Doña Eva miró el palenque y luego hundió su mirada en el fondo negro del camino y, con voz temblorosa, casi imperceptible, murmuró:

-Bien pudiera ser, hija mía..." (p. 90).

Y en efecto, bien pudiera ser. Nada más acabar de decir estas palabras, las dos mujeres escuchan "el eco de un galope", que les anuncia la llegada del caballo sin jinete.

La lechuza y el cuervo significan lo mismo. Son el mismo símbolo. La identidad entre las dos tradiciones orales, entre las dos culturas populares viene, entonces, una vez más, a llevar la equivalencia, o más exactamente la comunicabilidad que hace posible la transferencia de saberes y de identidades, al origen mismo, a la anterioridad rural que precede al narrador urbano desde las dos caras de la filiación campesina que él mismo se otorga.

Si algo queda claro, entonces, al considerar estas cuatro muestras de la policulturalidad de los colonos judíos de estos relatos es que nada es más natural para ellos que su integración en la cultura criolla, dado que el trabajo campesino supone nada menos que un retorno al origen. De idéntica manera, nada más propio de la autoridad narrativa que estos textos diseñan que su reescritura de la literatura castellana clásica avalado por la genealogía intelectual sefardí que se contruye. No hay traición a ninguna esencia en el agauchamiento de Jacobo. Si la Argentina es la Tierra Prometida, tanto por ello, como por todas estas continuidades que venimos señalando, puede integrarse en la geografía judía.

"La Argentina [...] -explica Kovadloff refiriéndose a esta época anterior a 1930 en el trabajo citado, confirmando de alguna manera el gesto de Gerchunoff tantos años anterior- lo faculta como una nueva modalidad de lo argentino. [...] Constituye, por sobre todo, un factor decisivo de una cantera inédita de la identidad judía: la del judío argentino. Un perfil insospechado en el polifacético semblante de una cantera milenaria. Su plasmación [...] exige que el judío asuma una función activa en el modelado de la nacionalidad argentina. Pero también que la Argentina, es decir la sociedad que lo recibe, cumpla un papel influyente en la plasmación del temple judío"⁶. Esa nueva cantera, aunque insospechada, no es desde luego ajena a esa isiosincrasia milenaria. Es, desde el trazado identitario de estos dos textos afines, una especie de faceta, potencialmente presente desde siempre en ese carácter que ahora estos escritores, judíos argentinos, reconstruyen para incluirla.

Otras afinidades entre las Arcadias rurales originarias, sus códigos culturales y sus leyes, que tienen por ejemplo que ver con el diseño de una relación determinada con la autoridad, habrán de resultar tranquilizadoras para aquellos de los lectores de la obra que comulguen con las Arcadias criollas de los textos de al lado. Pero eso será objeto de otro apartado.

⁶ *Op. cit.*, p. 80.

6. Dos escenas en la Arcadia gaucha y judía

Una estampa repleta de abundancia bíblica

"Era de mañana todavía cuando los peones apartaron las últimas bolsas de nuestro trigo. La máquina paró y a la sombra de la parva cercana la gente se dispuso a tomar el café; un sol fuerte nos ahogaba y desparramaba su llamarada por la campiña segada, que parecía un inmenso cepillo de oro.

Lejos en el tropero, en las quebradas, en torno de las pequeñas lagunas, los bueyes pacían, lentos y tristes, en medio de la cháchara de los teros". (p. 52).

Así comienza el relato "La trilla", uno de los que dan cuenta de la plenitud del destino entrerriano de estas comunidades. Lugar al que van a establecerse, y lugar en el que se remansa el tiempo después del viaje. "Al repetirse, -señala David Viñas- el sol aplana el paisaje y el nuevo mundo entrerriano resulta liso como una playa, neto y organizado"¹. Hace sol, y los colonos toman café -que no mate, lo que son las cosas- a la sombra de las parvas. Más allá, los bueyes pacen, mientras cantas los teros. Animales y hombres se mueven lentamente. "Toda la naturaleza -escribe también Viñas- adquiere algo de templo: calmo, suntuoso, sacro, oloroso y colmado, tibio o cálido, pero nunca destemplado. Y *pausado*, porque para Gerchunoff la paz además de religiosa, es lenta"².

Cancelación entonces del tiempo bajo el sol de la tierra prometida, y ritualidad, unción religiosa que preside todos los gestos, desde el trazado del primer surco del sembrado hasta el acto de pacer los animales. Todo el universo está lleno de beatitud, de riqueza, de felicidad, de gravedad religiosa, como esos campos trillados que brillan como el oro, y que anuncian todas esas cosas con sus reflejos.

"Moisés permanecía callado junto a la máquina. En su cabeza se revolvían desvanecidos recuerdos de su vida lúgubre de Vilna, de su vida martirizada y amarga de judío.

La rueda mayor giró y el grano empezó a derramarse como lluvia dorada bajo la bíblica bendición del cielo inundado de luz. Interpuso lentamente la mano en la clara cascada de trigo, y así la tuvo mucho tiempo. A su lado, la mujer miraba con avidez, y Dévora miraba.

-¿Veis, hijos míos? Este trigo es nuestro...

Y por sus mejillas, aradas por una larga penuria, corrieron dos lágrimas, que cayeron, con el chorro de gordo grano, en la primera bolsa de su cosecha..." (p. 54).

Ahora el cielo se revela explícitamente como bíblico, y la luz es la forma de su bendición. La lentitud y la gravedad del gesto del colono acaba con la emocionada articulación del posesivo. Bendición y ritualismo, todo en la cosecha es sagrado, todo es signo de la divinidad, su lenguaje y su designio. No puede imaginarse imagen más

¹ *Op. cit.*, p. 15.

² *Ibidem*, p. 16.

acabada de la fertilidad y de la abundancia, que ese chorro de grano cayendo a través de la mano que lo cultivó. De fondo, en el pasado, la larga y martirizada vida de judío ofrece el contraste entre los dos términos del viaje. Esa es la más acabada respuesta a las palabras del viejo rabino que poco antes lamentaba el agauchamiento de los jóvenes. No cabe tampoco confirmación más evidente de la idoneidad del destino, de la conformidad con el propio, con la propia ley. Todo ha terminado. Solo resta esperar el decurso tranquilo y pausado del tiempo, feliz, luminoso, y siempre igual a sí mismo al final de todos los viajes, al final de la historia. Así es como transcurren los días en la colonia imaginada de estos relatos.

El amor en la Arcadia: una estrofa del cantar de los cantares

"Un viento ligero silbó en el maizal; algunas hojitas de girasol cayeron sobre la oscura cabellera de la muchacha, y una se deslizó por la garganta dejando ver su puntita amarilla.

-Me voy a casa...

-Te acompaño...

Al ponerse de pie, sin habérselo propuesto, Jaime la atrajo y la inmovilizó en un abrazo rudo y con un beso fuerte, que resonó en el maizal y sofocó su sorpresa. Retiróse, y con los brazos caídos, la miraba espantado.

Nada más se dijeron. Jaime montó en su caballo y con paso lento se encaminaron a la colonia. Antes de llegar a la casa, Ester le dijo:

-¡Cómo me envidiarán!

-¡Y a mí! Mira, voy a domar para ti esa yegüita blanca que tengo...

En la casa ya, Jaime llamó afuera al padre e inició su proposición de este modo:

-Sabe usted, rabí Eliezer, como mi campo queda junto al suyo..." (pp. 61-62).

Así concluye el relato "El cantar de los cantares". Antes, la brusca declaración del chico que consintió en un escueto "yo vine a decirte que quiero casarme contigo". Ese es el desenlace de los fugaces e inocentes encuentros con que estos dos enamorados se fueron insinuando su amor. El abrazo rudo y el beso fuerte es apenas el sello que cierra el compromiso. Eso, y la fugaz referencia de la chica al deseo de las otras, espejo evidente del deseo propio, es todo el erotismo que esta versión del Cantar de los Cantares se permite. "Porque tu amor es mejor que el vino..." es el epígrafe. La consecuencia de esa afirmación explicativa queda ambiguamente velada tras los puntos suspensivos.

Evidentemente, esta ficción emparenta con otras paralelas sobre el gaucho que insisten en su castidad. Recordemos las escenas de amor cortés que Lugones imagina para las fiestas camperas, y las batallas con pomos de agua de olor que constituyen el mayor de los atrevimientos, pero esos textos no son, de ninguna manera, ejemplos aislados³. Una versión del mito del gaucho, no deja de incluir, junto a su libertad,

³ Por aportar un ejemplo prácticamente escogido al azar: "Fácil es suponer el dolor que sentiría Lynch al ver que sus gauchos, boleadores de guanacos y avestruces, castos y sufridos, algunos de los cuales nunca

individualismo, y todas esas cosas, el sentido del matrimonio, de la fidelidad, una bien medida dosificación y represión de su deseo.

El relato termina, además reproduciendo la primera frase de la argumentación con la que Jaime le pide a rabí Eliezer la mano de su hija. Unos puntos suspensivos son, entonces, el final del texto. El sentido queda por tanto suspendido, y el sexo, el matrimonio, la pareja, los retozos silvestres y todo lo demás, quedan unidos indisociablemente al hecho, casual pero irrefutable, de que los campos de los hombres son lindantes. El matrimonio vendrá a satisfacer deseos en los dos sentidos, y es imposible establecer, a partir del texto, prelación. La posesión de la mujer aparece entonces tópicamente unida a la posesión de la tierra.

Ordenación y dosificación de los deseos, entonces, veladura del erotismo, que queda reducido a incluir el nombre de otro texto, sagrado y ambiguo. Pero al mismo tiempo, como en las escenas en que encontramos a las familias enteras entregadas a las distintas tareas del campo, escenificando un perfecto reparto del trabajo⁴, o como dejaba leer la mirada ávida de Dévora en las citas anteriores de la trilla, vinculación del matrimonio, de la familia, a la producción, a la racionalización de la explotación de la tierra, y del trabajo.

Dentro de los límites de esta Arcadia, entonces, se ama, se forman nuevas familias que siguen la ley judía, y que se seleccionan de acuerdo a criterios convenientes y adecuados desde todo punto de vista. El tiempo se remansa, las generaciones se repiten unas a otras, como insinuaban los continuos paralelismos, las continuidades, con los sabios del pasado. Pero no hay que perder de vista que tales puestas en escena de la esencia, del ideal, de la utopía rural, dejan leer la proyección de unos valores, los de quien relata, bien urbanos y bien burgueses: el matrimonio, el trabajo duro que es, sin embargo, siempre al final recompensado con justicia, la obediencia, el orden, la propiedad, la estructura de la familia y su reparto de papeles, que además muestran una y otra vez su perfecta adecuación con la tradición judía, y entonces se sacralizan.

Este campo imaginario es el espacio en que se desarrollan ideal y ordenadamente, con perfección, como no pueden ser en el caos que está fuera del texto y que, como

se cortaron el pelo ni la barba, eran suplantados por gallegos y turcos", escribe Arturo Torres Rioseco en "Benito Lynch", *Atenea*, a. 16, vol. 58, n°174, Concepción, Chile, diciembre de 1939, p. 308.

⁴ "Cuando don Jacobo y Rogelio salían al campo, Myriam les llevaba el desayuno" (p. 70); "Rabí Abraham iba y venía del corral a la casa, preparando la partida para la chacra. [...] La vieja judía revisaba los nidales de las gallinas" (p. 80). En "El surco", toda la familia asiste igualmente conmovida, aunque desde distinto lugar, al acto ritual del trazado de los surcos: "Trazar los surcos iniciales constituye una tarea solemne. Lo comprenden todos. [...] El acto es demasiado interesante para que la familia quede en casa. Ahí está, pues, la madre con el jarro lleno de café con leche y las muchachas. [...] Yo dirijo los bueyes y mi hermano guía el arado. [...] Detrás va la madre y las mozas, atentas a la obra pausada. [...] Y la tierra, enfriada por el invierno, se abre exhalando un olor de fuerte humedad que el grupo familiar aspira como un aroma" (pp. 34-35). El encuadre incluye el lugar del trabajo y, al fondo, el grupo familiar.

veremos, y como aconsejaba Nahum Yarcho en sus ficciones curativas, solo en muy contadas ocasiones asoma. Todos los personajes se comportan cumpliendo escrupulosamente sus papeles establecidos, saben lo que deben hacer -lo que hay que hacer- en cada momento. Y es que estas estampas de tiempo remansado que se repite hasta el infinito son precisamente la fosilización de esos valores, su escritura en la eternidad.

7. Dos brotes de xenofobia: "El caballo robado", y "La muerte de rabí Abraham"

En el artículo tantas veces citado de David Viñas, éste le reprocha a Alberto Gerchunoff precisamente el haber dejado fuera de su ficción la incipiente violencia xenófoba que se estaba generando en torno a la simbólica fecha del Centenario, confundida con la violencia social y la represión. "¿Qué posibilidad real de 'integración de razas' hay cuando la lucha de clases se está librando en las calles de Buenos Aires?", le enrostra retóricamente. Y pocas líneas más abajo: "¿Gerchunoff se ha enajenado a los discursos oficiales? ¿Acaso su adhesión a las fiestas oficiales debe ser interpretada como una alienación a la perspectiva de la alta burguesía liberal? ¿O ha cerrado los ojos? ¿Acaso se ha olvidado del final de su propio padre asesinado en Entre Ríos? ¿La optimista visión del Gerchunoff de *Los gauchos judíos* en que paz e integración racial se conjugaban, era en 1910 algo más que una parcial expresión de deseos? No. No era nada más que eso"¹.

Lo cierto, sin embargo, es que el paraíso de integración racial que construye trabajosamente en el conjunto del volumen muestra, al menos en dos ocasiones, algunas quiebras. En dos relatos, este narrador bíblico y profético debe ocuparse de hechos que desmienten en parte su Arcadia, que la problematizan, que entran en abierta contradicción con alguna de las pacíficas escenas sobre las que se demora casi siempre. La manera en que integre estas excepciones terribles en su discurso no dejarán de ser útiles a la hora de precisar el sentido de la voz que Alberto Gerchunoff suma al coro patriótico de 1910.

La escena original

Puede resultar sugerente, por otro lado, relacionar estos dos relatos con el de la muerte del padre del autor que nos proporcionan sus biografías. Ambos están íntimamente relacionados, los tres presentan motivos y ejes temáticos comunes, y es evidente que existen trasvases textuales entre ellos. Entiéndase, no sólo desde el relato de la muerte de su padre hacia los cuentos, sino también a la inversa, ya que debemos recordar que la consideración autobiográfica es la vía de acceso desde la que estos mismos autores abordan el análisis de *Los gauchos judíos*.

En cualquier caso lo cierto es que un gaucho pendenciero, una acusación falsa de robo, y la sombra vaga de los progroms son elementos comunes a todos ellos:

"La desgracia cae inesperadamente sobre los Gerchunoff en forma de un criollo pendenciero y borracho que frecuentaba el boliche del pueblo. Ha robado un caballo a un colono y la

¹ *Op. cit.*, p. 19

autoridad lo obliga a devolverlo. Su mala entraña sale a la luz y en una noche de borrachera, con el facón en la mano, irrumpe en la casa de los Gerchunoff hiriendo de muerte al padre y gravemente a la madre y hermana mayor. Los colonos están desesperados y consternados: los más viejos recuerdan los *progroms* rusos y temen que el cambio haya sido para peor; los más jóvenes hablan de armarse y ellos que no poseen armas salen a comprar algunos cuchillos y rifles para defenderse en caso de ataque"².

"La muerte de rabí Abraham" relata la agresión inmotivada que éste padece por parte de un peón suyo. No ha habido ningún tipo de provocación, tan solo la altiva haraganería del peón, y su absurda obstinación en uncir al yugo un buey enfermo. Los suaves reproches del patrón, la sonrisa con que acompaña las órdenes, bastan, sin embargo, para que el gaucho saque su facón y lo hunda en su pecho. En "Historia de un caballo robado", se narra precisamente una acusación falsa de robo de la que hace objeto un criollo a un nominado rabí Abraham, homónimo, si partimos de que los relatos están dispuestos en orden cronológico, o el propio que sería asesinado, en caso contrario. Para completar los paralelismos, en este caso el acusador es el que actúa bajo los efectos del alcohol³. A pesar de su manifiesta inocencia y de la intercesión del prestigiosísimo Estanislao Benítez, el bueno de rabí Abraham no logra sacudirse la falsa acusación. "Son ladrones estos judíos", es la conclusión que extrae el comisario (p. 137), haciendo temer al narrador, como a los vecinos de Moisés Ville tras la muerte del padre de Alberto Gerchunoff, que se reediten en la pampa los antiguos progroms de los lugares de origen.

El relato de la biografía, sin embargo, prosigue con las conclusiones extraídas por la biógrafa. A pesar de los proyectos de los jóvenes de armarse, "no se llega a ese extremo; es sólo un episodio aislado"⁴. El ejemplo de xenofobia que conduce nada menos que a la muerte del padre de Gerchunoff no tiene excesiva importancia ante la innumerable multitud de ejemplos contrarios. De hecho, este episodio supone la marcha de la viuda con los hijos a Rajil, en Entre Ríos, las colonias ficcionalizadas en esta obra, y "donde realmente el muchachito Alberto se acriolla y se convierte en un hombre de campo"⁵. De ahí surgirá la nostalgia que producirá, convertido ya en un hombre de ciudad, la escritura de *Los gauchos judíos*.

La muerte del padre aparece entonces precisamente para conjurarla, para restarle importancia, excepción en la extraordinaria acogida que tiene para Gerchunoff su patria adoptiva y que le permite forjarse una carrera. En algún caso, además, sirve para acrisolar

² Marquis Stambler, B., *op. cit.*, p. 33.

³ "Rabí Abraham escuchó en silencio la queja del gaucho, cuya voz le venía en fuertes vahos del alcohol", p. 134.

⁴ *Op. cit.*, p. 33. Por cierto, que en la "Autobiografía de Alberto Gerchunoff" citada, el asesino es "ultimado [...] a golpes", *op. cit.*, p. 24. Es significativo que la biógrafa omita este detalle.

⁵ *Ibidem*

la filantropía de Gerchunoff, que sabe dar a un hecho como este su auténtica dimensión, y no le impide profesar un acendrado patriotismo. En palabras de Iris Estela Longo: "La grandeza del alma de Gerchunoff se manifiesta en éste como en otros hechos de su limpia existencia: no sólo superó el infortunio, sino que él jamás conspiró contra su decidido, franco amor a la patria de adopción, que eligiera para ciudadanizarse siendo estudiante, muy joven de años pero maduro ya para el cariño a la tierra en que la libertad no era una palabra vacía"⁶.

Cabe preguntarse entonces, ante estos documentos, como integra Gerchunoff en su *Arcadia* estas transposiciones literarias de la muerte de su padre, para constatar si ésta se produce en el mismo sentido que los relatos de su biografía, esto es, si estos confirman el universo ficcional de esta obra y su reparto de papeles, o la desplazan para hacer posible su integración en el canon, que no disuene su voz en el coro oficial.

Dos auténticos gauchos malos

Los dos personajes que agreden a rabí Abraham son dos auténticas reencarnaciones de los gauchos malos del género, o, más exactamente, de la versión del criollo que las utopías civilizatorias del siglo XIX pretendían erradicar. Así, don Goyo, es caracterizado desde el arranque mismo del relato por su pereza: "Goyo, el peón, se desperezaba, soñoliento aún" (p. 80), y por su primaria terquedad (responde con un encogimiento de hombros a las atinadas palabras de rabí Abraham, p. 82). Las habilidades gauchas, además, aparecen convertidas en un floreo innecesario que nada tiene de efectivo: "Se entretuvo en enlazar a los bueyes a pesar de que su mansedumbre hacia inútil esa maniobra". Esa es la otra cara de las deportivas demostraciones de sus habilidades de resero que serán el centro de otros relatos mitificadores. "Su laboriosidad se manifestaba tan sólo junto al asado y el mate" (p. 80), concluye, sintetizando, el narrador.

En el caso de Brígido Cruz, además de la ya mencionada afición al alcohol, el relato se demora en la descripción del carácter arcaico y descuidado de "su reducida estanzuela", reverso desmitificador de las "estancias viejas" que habrían de ser objeto de repetidas elegías. "Holgadamente su ganado cabía en el corral, poste con poste, unido a la antigua manera en círculo estrecho, en cuyo centro el torcido palenque ostentaba en los ásperos nudos mechones de pelo dejados allí en el rascar furioso de los animales" (p. 133). El caballo que le roban, de hecho, es "un magro jamelgo de sucias crines y pesado andar", y él mismo, es conocido en los contornos por "El Ladeao". El viejo Vizcacha o

⁶ Longo, Iris Estela, *op. cit.*, p. 49.

alguno de los taciturnos gauchos de Lynch (Don Pacomio Ayala, por ejemplo, de *El romance de un gaucho*) pertenecen a su estirpe ficcional. Nada que ver con la ordenada y laboriosa explotación de las riquezas de la tierra que vienen a representar los colonos. Son, como quería Sarmiento, adelantados de la civilización.

Otra cosa permite sin duda alguna relacionar entre sí a estos dos personajes, otro atributo de los gauchos malos de la ficción: la torvedad de la mirada. En el caso de don Goyo, leemos que "los ojos del peón relampaguearon, duros y feroces" (p. 83). Brígido, por su parte, al hacer su acusación a rabí Abraham "volvió a mirarlo con aquellos sus ojos pequeñitos e inquietos" (p. 135). Es inevitable ante estas citas recordar la mirada de Contreras, en *Sin rumbo*.

Estos personajes, entonces, a pesar de su evidente continuidad con Remigio Calamaco, el Boyero, van un paso más allá, y por ello constituyen su reverso. No son sin embargo inconmensurables la gloria -en la tradición oral- de aquél, y la maldad de éstos. Vienen a demostrar las razones que confinan al gaucho a la literatura y a la mitificación selectiva de algunos valores reductibles y reescribibles desde el lugar del letrado, sobre todo el coraje. La civilización pasa por su desaparición, por el cambio de sus costumbres. No hay lugar para la violencia ni para lacear bueyes. También en esto es incontestable la afinidad de estas ficciones de Gerchunoff con el proyecto modernizador oligárquico original. Y lo es incluso en los momentos en que su Arcadia parece amenazar con quebrarse.

El martirio del civilizado

A pesar de estos elementos, y de otros, que apuntan hacia la continuidad de los dos relatos, el sentido de ambas malas acciones, es, sin embargo, matizadamente distinto. "La muerte de rabí Abraham" es la historia de un martirio, que, como tal, se corresponde a una buena causa. Es, como en el "Poema conjetural" de Jorge Luis Borges, el civilizador dando su vida en el empeño⁷. Pero, como sucede también en todos los martirios, la generosa entrega implica la transcendencia y la garantía de un seguro triunfo futuro. La descripción del cadáver con que concluye el relato así lo señala de manera explícita. Es una imagen de la beatitud. Al mismo tiempo, de manera implícita aunque

⁷ "Vencen los bárbaros, los gauchos vencen. / Yo, que estudié las leyes y los cánones, / yo, Francisco Narciso de Laprida, / cuya voz declaró la Independencia / de estas crueles provincias, derrotado, / de sangre y de sudor manchado el rostro, / sin esperanza ni temor, perdido, / huyo hacia el sur por arrabales últimos. / [...] Pisan mis pies la sombra de las lanzas / que me buscan. Las befas de mi muerte, / los jinetes, las crines, los caballos, / se ciernen sobre mí... Ya el primer golpe, / ya el duro hierro que me raja el pecho, / el íntimo cuchillo en la garganta", Borges, Jorge Luis, *Antología poética. 1923-1977*, Madrid, Alianza, 1981, pp. 48-49.

evidente, lo convierte en un símbolo de fusión de las culturas, o más exactamente, en uno de esos elementos que hacen evidente su identidad.

"Tenía la cara torcida en un rictus doloso, los ojos abiertos y hundidos, la barba rubia y densa temblaba levemente al paso de los que salían de la habitación y entraban a ella. Rabí Abraham, con su cabellera, con su barba, con su túnica, parecía Nuestro Señor Jesucristo, velado por los ancianos y las santas mujeres de Jerusalem..." (p. 84).

El pasaje no sólo afirma la identidad del destino de ambos, no sólo equipara sus sacrificios, su martirio, y su significado, sino que incluye también la evidencia del judaísmo de Cristo, y, por tanto, la continuidad entre las dos religiones. La referencia a Jesús, de hecho, ocupa el mismo lugar y tiene la misma función que la de los demás rabinos de la antigüedad citados. Rabí Abraham viste como él, lleva la misma barba, és como él, precisamente en tanto que judío.

Rabí Abraham es un mártir de la civilización frente a la barbarie. En efecto, lo es. Pero no sólo esto. Es también un patrón asesinado gratuitamente, sin motivo alguno, por su peón; una víctima inocente de la violencia incontrolada que llega desde abajo.

Llama la atención, en apoyo de esta lectura, la insistencia con que el narrador se refiere a don Goyo como "el peón". Así lo llama, en las escasas cuatro páginas en que éste interviene en el relato, y tras la presentación inicial como "don Goyo, el peón", en tres ocasiones, es decir, solo una menos que por su nombre de pila. En solo otra ocasión, se refiere a él como "el gaucho". Lo relevante, precisamente en este relato de crímenes, no es que sea gaucho, sino que es un peón.

Rabí Abraham, por su parte, es referidamente mencionado como "el colono". Patrón sólo lo llama don Goyo. El colono, entonces, es asesinado por un peón. Y ello, a pesar del innegable buen trato, del quizá excesivo buen trato, a juzgar por el tenor de las respuestas. Y es que el bueno de rabí Abraham "sonreía para atenuar la energía de sus palabras" (p. 83).

Lo que son las cosas. El colono está a éste lado de la violencia del asalariado, en el lado del que la recibe. El violento peón es un criollo Y ello se escribe justo en el momento en que el discurso xenófobo de la oligarquía está colocando al extranjero insistentemente al otro lado, identificándolo como el principal causante de los desórdenes. El relato reproduce el discurso de un Lugones, pongamos por caso, a la hora de restar legitimidad a la violencia que llega desde abajo: es un rezago de la barbarie, una violencia ciega y primaria que no sabe corresponder a las sonrisas con que se le dan las órdenes, que muerde la mano que le da de comer. El resentimiento del peón, como el de los trabajadores que atacan el orden público, es irracional, muestra sólo de su

desagradecimiento. Una vez más, y van muchas, Gerchunoff reproduce el discurso más ortodoxo de las ficciones propuestas desde los aledaños del poder.

Sin embargo, sólo en una cosa disiente, y es aquello que le permite cambiar a los judíos de lado en la trinchera. No sólo son amigos del orden, sino que son otras víctimas más del desorden. Aliados naturales, por tanto. No es hacia ellos, que dan su vida sin responder golpe por golpe, esperando de la providencia que las cosas cambien, hacia donde debe dirigirse la violencia estatal.

Los hechos de un mal juez

"Historia de un caballo robado", hace explícitos algunos de estos contenidos, y deja leer el destinatario real de los reproches. Ya hemos visto cuál es la calaña del personaje que formula la denuncia, y sin embargo, es suficiente para que rabí Abraham sea convocado en Villaguay por el "jefe político". "Amigo del ministro", apostilla rápidamente el narrador, en lo que constituye, precisamente aquí, el único atisbo de crítica a la red clientelar que constituía la vida política argentina durante el llamado "unicato". Su autoridad, de hecho, procede de "su doble carácter de funcionario y amigo electoral del ministro" (p. 136).

A la acusación, el rabino responde sin inmutarse, sonriendo, y con el "escepticismo de israelita, acostumbrado a sufrir delitos no cometidos", invocando "un código que no está escrito y que yo llamaría el código de los hombres de bien". Dado que el funcionario no lo conoce, el colono se lo ofrece como enseñanza, y ciertamente es una enseñanza bien significativa:

"Anteayer -le explica-, el capataz del tajarar vino a decirme que mi peón, Facundo, le había robado una pala. Facundo no necesita pala y, además, es mozo honesto. Entonces yo eché al italiano. Usted debió hacer lo mismo con don Brígido" (pp. 136-137).

Primera: no todas las palabras son dignas de idéntico crédito. No todos son hombres de bien, entonces. Y segunda: derivada de la anterior, no todos los colonos son hombres de bien. Curiosamente, además, éste es el único italiano que aparece en todo el volumen. Éstas son las dos lecciones sobre el código de los hombres de bien que el rabino le ofrece al jefe político. Este, sin embargo, demostrando que no pertenece a tan digna categoría, no las entiende, y, cuando, ante la insistencia por seguir las pesquisas, Rabí Abraham resuelve pagar los quince miserables pesos en que está valorado el caballo de Brígido, el jefe político lo toma como una declaración de culpabilidad.

Cuando Rabí Abraham regresa a su casa, lo hace con el temor de haber asistido al "comienzo de un periodo nuevo, que trasplanta al suelo argentino el juicio eterno sobre los judíos". Inmediatamente después, toma la palabra el narrador para deplorarlo, pero sus quejas no pasan del fatalismo atávico de los de su cultura, otro rasgo, por cierto, bien afín a los gauchos de las elegías:

"Es el judío quien roba el objeto desaparecido en la vecindad y es el autor de todos los crímenes imaginables, porque peina barba extensa, no tutea al peón, come con el peón en la mesa familiar y no lo manda a la cocina, con el perro y los gatos..."

Yo quiero creer, sin embargo, que no siempre ha de ser así, y los hijos de mis hijos podrán oír, en el segundo centenario de la República, el elogio de próceres hebreos, hecho después del católico *Tedeum*, bajo las bóvedas santas de la catedral...

Esperadlo, buenos judíos de la colonia, ya que la paciencia es, como el sufrimiento engrandecedor, don y tesoro de la raza lamentable de Job..." (p. 137).

Nada hay en el inmigrante judío que le haga merecedor de la violencia y de las falsas imputaciones. De la violencia del peón, porque lo trata bien, con mesura y suavidad que atenúan su energía; de las injusticias de la oligarquía, porque es amigo del orden y tiene, por tanto, idénticos enemigos. Y, sin embargo, la respuesta tanto a la una como a la otra es la paciencia, la resignación, y el fatalismo. Esperar pacientemente a que lleguen tiempos mejores.

Otros serán, sin embargo, los que los hagan posibles. El judío se limitará a merecerlos, persistiendo en esas actitudes que, de nada le sirven por el momento. Delegación de la acción, entonces. Ni siquiera su condición de víctima lo convierte en amenaza para el orden establecido, para el poder de los otros. De esos otros espera la reparación. Una comunidad con virtualidad de dar próceres a la nación, esperará pacientemente a que le den la oportunidad de darlos.

No van unidas, por tanto, violencia social y extranjería, pero al mismo tiempo, tampoco son iguales todos los extranjeros. Algunos, como los judíos, por la especial idoneidad de su cultura, son especialmente aptos para la integración. Otros, representados, lo que son las cosas, por un italiano, están excluidos de la comunidad de los hombres de bien, y, por tanto, se encuentran más cerca de don Goyo o de Brígido que de rabí Abraham.

Ésa es la magnitud de la disidencia de Alberto Gerchunoff, ese es el sentido de su enajenación, del borrado casi total de los elementos que no coinciden con la Arcadia que se obstina en construir, de la tímida crítica a la red clientelar de la oligarquía. Su disidencia es una cuestión de matiz, y ese matiz consiste en reclamar un lugar en el orden y en el discurso. Su manera de enfrentarse a la xenofobia de sectores de la oligarquía, no pasa por combatirla, sino por demostrar que, en este caso concreto, no se merece, y

desviarla hacia otros, italianos por ejemplo, aliados naturales de la barbarie secular de los campos argentinos; pasa también por reclamar las innegables y atávicas condiciones que convierten, al sujeto que habla y a la comunidad que construye, en idóneos para su integración, y por recordar, a quien quiera escucharlo, que la identidad de los enemigos, la índole patriarcal, y el fatalismo atávico, la paciencia, que es su don y su tesoro, los sitúa, junto al buen y servicial criollo Facundo, muy lejos de construir la más remota amenaza para nadie de entre los hombres de bien.

Y lo cierto es que, como vamos a tener todavía oportunidad de comprobar, estos relatos ocupan el espacio imprescindible para dejar claros estos elementos. Son, del mismo modo que el relato de la muerte del padre del autor en las biografías, dos excepciones entre los múltiples ejemplos de la Arcadia rural que presiden todas las demás escenas. No deberemos, sin embargo, de perder de vista, que, precisamente por su carácter excepcional, por escribir aquello que se excluye en los demás relatos, dejan leer, precisamente, el sentido de aquel borrado, la textura y la condición de las demás ficciones. No es que haya olvidado, como quiere David Viñas, los otros discursos, la sombra de los progroms, sino que es precisamente su recuerdo lo que da sentido a la escritura de *Los gauchos judíos*.

8. Escenas de revolución en el paraíso

Otro relato que, al menos en una primera lectura puede parecer la muestra de una fisura en esta arcadía gaucha y judía es, sin duda, "La revolución". La crónica de esta irrupción violenta de las mujeres en casa del alcalde, armadas de "escobas y rastrillos" que, previa destrucción de todo lo que encuentran, acaban arrebatándole el libro de registro de las peticiones, "símbolo más visible de su autoridad" (p. 154), no deja de ser una incorporación en esta ficción de las tensiones sociales que se producen de manera efectiva contemporáneamente fuera del texto. Sin embargo, antes de concluir precipitadamente y extender para este relato lo dicho a propósito de los dos últimos que analizamos, hay que detenerse brevemente en su lectura. Y es que, de inmediato, diferencias hondas respecto al tono son detectadas. La revolución es incorporada entonces de manera diferente. Como veremos, si los relatos anteriores a lo que apuntaban era a conjurar lo que narraban, en éste, la neutralización de los fenómenos revolucionarios pasa por su inclusión trivializada.

Un Pago Chico judío

Para empezar, es obvio el cambio de registro, e, incluso, de adscripción genérica. El tono bíblico común a una buena cantidad de relatos, según venimos observando, deja paso aquí al cuadro satírico de costumbres. El narrador no se limita a consignar determinados hechos acaecidos en la colonia, sino que ahora se dedica a hacer sátira política. La distancia respecto al mundo narrado no se ha reducido, pero ahora se ve tamizada por la ironía, que, en muchas ocasiones, se basa precisamente en la distancia entre el tono grave de las expresiones utilizadas, propias por otro lado del lenguaje periodístico, y la magnitud efectiva de los hechos. "Graves controversias y discusiones ardientes conmovieron a Rajil. Un día el alcalde extremó su irregularidad hasta echar de su casa a Stein" (p. 153).

El efecto humorístico proviene, entonces, del reconocimiento que no puede dejar de hacerse de los gestos de los políticos, de los personajes públicos, en los de los candidatos a la modesta alcaldía de Rajil, más modesta todavía por tratarse de un cargo de "funciones reducidas y mediocres" (p. 147). Podemos, por ejemplo, encontrar al alcalde saliente en plena campaña electoral. "Su palabra fácil se desató en una charla contemporizadora y amable, con un elogio para cada uno" (p. 151). O, una vez derrotado, ponerse al frente de la oposición, siguiendo una "costumbre venerable por lo

antigua" (p. 153), risueño comentario, por cierto, en el que este narrador no deja de ironizar sobre sí mismo y su tarea de infatigable consignador de costumbres venerables.

El relato, por tanto, de las elecciones, y de los posteriores disturbios se erige en metonimia del juego político de la totalidad del estado, algo que vimos una y otra vez al realizar el análisis de *Pago Chico*. Gerchunoff escribe aquí un relato a la manera de su amigo Payró, aunque sin duda, mucho más amable todavía. No hay aquí ponchos de verano ni armas de fuego. Como él, entonces, convierte lo rural en una representación totalizadora de la nación. En una escala vecinal pueden detectarse en este relato, las constantes de una política más amplia, que, por cierto, y reproduciéndolo, ahí sí, la vocación bíblica del narrador, puede tratar de convertirse en representativa de "todas las revoluciones de que nos habla la historia" (p. 155).

Retrato muy suavemente satírico, entonces, de la política argentina, a la manera de Payró. Repárese entonces que ello supone un paso más allá en la criollización de sus gauchos. Su condición de gauchos y de judíos no aparece como problemática en ningún aspecto. Está sobreentendida, no es ni siquiera relevante en la historia que se nos cuenta y en su sentido central. Rajil es tan válida como Pago Chico para que su crónica implique una sátira política.

Una revolución, pero menos

Por otro lado, la tan traída y llevada revolución no deja de ser presentada como un episodio grotesco, concebido por el narrador como un paso de comedia. El motivo no deja de permanecer ciertamente confuso: "sus amigos de antes no tardaron en hallarle defectos" (p. 152), esto es, el ejercicio del poder parece que conlleva necesariamente el discurso de oposición, motivado o no. La causa concreta de la revuelta, la tardanza en satisfacer las demandas de algunos vecinos, la desatención al pedido del matarife, parecen no importar demasiado, entonces.

Si el motivo, por tanto, aparece convertido en episodio típico y cíclico, no dejan de ser significativos los sujetos protagonistas del estallido revolucionario, y su evolución consiguiente. De una parte, el ex-alcalde, con algunos de los ancianos. De otro, las mujeres, cuya incorporación a las filas de los que se dirigen a pedirle explicaciones al alcalde hace hablar al narrador de "masa imponente" (p. 154). No deja de llamar la atención la omisión de los jóvenes colonos en esta manifestación. Sin duda, los elementos productivos de la colonia estarán ocupados en menesteres más útiles, parece leerse entonces. La revolución es cosa de viejos y de mujeres.

El relato termina con el estallido revolucionario, diluido en un chiste más o menos amablemente misógino. El alcalde, persuadido de que "era posible disuadir a los hombres, mas no así a las mujeres", comete sin embargo la imprudencia de exclamar: "¡Son cosas que no deben tratarse con mujeres!" (p. 154). Un escobazo en la cara es la respuesta. Ésa es la señal para irrumpir en la casa y arrebatarse el libro donde se apuntan las peticiones que hacen los colonos a la Administración de las colonias. "La esposa de Stein [el ex-alcalde] se mostró en la angosta ventana exhibiendo triunfalmente el cuaderno, y la columna tumultuosa se puso en marcha bajo el ondear victorioso de escobas y rastrillos" (p. 155).

"Tal es la historia de la revolución en Rajil, -apostilla el narrador- que se parece a todas las revoluciones de la historia". En esto ha concluido las soflamas del joven militante que hablaba de bombas y dinamita, que nos presenta Beatriz Marquis Stambler¹. La revolución es una agitación periódica poco digna de ser tenida en cuenta, fomentada por gentes no productivas que no saben lo que se hacen, y, sobre todo, lo que se dicen.

No hay, por lo tanto, fisura en el idilio. No puede haberla viniendo de esta graciosa algarada incruenta. Este relato nada llega a problematizar. No es ni tan sólo el relato de una excepción. La revolución es folklorizada, tipificada, convertida en el objeto pintoresco de un cuento amablemente satírico. Es como el remedo de que algo pasa en ese estatismo de la historia, una manera de matar el rato sin más consecuencias, una costumbre criolla como pudiera serlo la doma. No puede alcanzar a problematizar la Arcadia.

Esto es: en esta versión no puede poner en peligro el orden. Imaginarla así, es un medio de conjurarla, alternativo a los otros que hemos observado. Hacerlo extensible a todas las revoluciones de la historia, implica desautorizarlas a todas, dejar de tomarlas en serio. Aunque quizá por el reverso de tanto desdén haya que leer, como en los otros textos nacionalistas que empiezan a emerger por estas fechas, un mecanismo de defensa ante la posibilidad de revoluciones que no tengan como arma las escobas: la ironía ante el juego democrático. Quizá no deje de ser otra manera de presagiar la defensa de soluciones autoritarias que leíamos en Lugones.

¹ Y no hacía tanto tiempo de ello. Allá por 1903, todavía es posible ubicar la vivida descripción de esta biógrafa: "Gerchunoff recitaba apasionadamente los versos de Lugones y era el propagandista de Payró. Muchas veces él, que era tan bonachón, se exaltaba en polémicas políticas y entonces hablaba de bombas y dinamita". A continuación, sin embargo, apostilla: "Para quien no lo conocía sonaba como uno de los anarquistas de que la ciudad estaba llena en aquel entonces", *op. cit.*, . 48. Quien lo conociera, sin embargo, no podía dejarse confundir por las apariencias. El relato de la biografía, incluye las bravatas revolucionarias para neutralizarla desde el prócer liberal. Era broma. Hablar por hablar. El gesto es el mismo entonces, al que da sentido a esta revolución de las escobas. La juventud del prócer, como en tantas otras biografías, incluye una dosis incruenta de transgresión.

9. Sobre el culto laico a la patria y el lugar del ejército

Uno de los textos que cierran el volumen, "El himno", puede ser leído como una especie de compendio de las principales líneas temáticas e ideológicas observadas en los otros relatos reseñados. Se trata, sin duda, de uno de los de escritura más temprana, pues vuelve a presentar al lector a algunos personajes que le son ya sobradamente conocidos, como por ejemplo Jacobo ("peoncito, el más acriollado de todos los muchachos", p. 179), o Israel Kelner, el que sería desventurado alcalde, que aquí es presentado como "hebraísta estimado", que "gozaba de prestigio y pronunciaba discursos en las modestas solemnidades de la colonia" (p. 179). Incluso deja leer las vacilaciones iniciales sobre la identidad del benefactor y mecenas concreto de estas colonias: hasta ahora ha sido el barón Hirsch (pp. 30, 129 por ejemplo). Sin embargo, en este relato, se menciona al "barón Rothschild" (p. 179)¹.

La ubicación de este relato en el volumen, sin embargo, está hablando de su importante función estructural y, en efecto, podemos observar como diversos motivos son recogidos de nuevo en este cierre ideológico para situarlos explícitamente respecto al símbolo máximo de la nacionalidad y a las autoridades que tan próximas le resultan.

A modo de recapitulación

Las primeras páginas del relato hacen un rápido recorrido por los que han sido motivos centrales de los relatos anteriores: el gaucho, temido en su fiereza pero conservado en forma de personaje del relato de la tradición ("Admiraban al gaucho y lo temían, envolviendo su vida en una vaga leyenda de heroísmo y barbarie", p. 178), el contraste entre la vida que aguardaba a los viajeros tras su periplo y la que dejaban atrás ("El entusiasmo de vida libre, soñada en los días amargos de Rusia, aún no se había amenguado", p. 178), el incipiente agauchamiento de los miembros más jóvenes de la comunidad (Jacobo aparece "vistiendo sus mejores bombachas y sobre su gallardo petiso", p. 179)...

¹ Aquí se dice, además, que fue Rabí Israel Kelner quien se entrevistó con él. Recordemos que en "Génesis", es rabí Jehuda Anakroi quien desempeña esta misión (p. 30). No deja de ser curioso que la publicación de estos relatos en volumen no viniera acompañada de su homogeización, al menos, onomástica. No está mal como fisura que exhibe la textura ficcional de estos relatos. Los personajes, de nombres fugitivos, se muestran en toda la desnudez de su condición lingüística. Y, sin embargo, como vimos, una parte de la crítica no duda en vincular a Alberto Gerchunoff con Zola. Y es que su realidad es de otra índole, pero presenta una gran potencialidad leída desde cierto lugar para ocupar el lugar del referente.

De hecho, el tema central del relato no es otro que una prueba más de la integración de los recién llegados ("era en los primeros tiempos de la colonia", p. 176) en la comunidad nacional argentina. En realidad, la prueba más importante y definitiva: su participación en los ritos patrióticos, en concreto en la celebración del 25 de mayo. No cabe duda, frente a la categoría malvada de los extranjeros desagradecidos que estableció Lugones; estos colonos judíos se alzan como el prototipo del inmigrante que sabe agradecer los favores recibidos de su patria de adopción. Los discursos del alcalde y de rabí Israel Kelner, así lo demuestran. Éste, con una "parábola extraída de las tradiciones judías de España", cómo no, ilustra el más importante de los dones recibidos, la libertad. Aquél, explicita de manera ejemplar la contraparte de esa libertad. Nada puede temer nadie del uso que hagan de ella:

"En la ciudad de Kischeneff, después de la matanza de judíos, la sinagoga fue cerrada porque no quisimos bendecir al zar. Aquí nadie nos obliga a hacerlo: por eso bendecimos la República y bendecimos al presidente" (p. 180).

"No se sabía quien era el presidente, pero eso importaba poco", apostilla el narrador. No se trata de una bendición clientelista. Los judíos van a bendecir las autoridades de la patria que los acoge, sin más, sin pedir más explicaciones sean quienes sean. Esa arcadia rural poblada por inmigrantes, como las otras, hace desaparecer la política de la escena, y borra, por ejemplo, las coacciones y las corrupciones electorales, reducida a un enfático amor a la patria representada por alguno de sus más habituales emblemas.

La patria argentina es honrada por los inmigrantes judíos, entonces. Pero también a la inversa, la condición de argentinos es incorporada al panteón judío, al repertorio de sus leyendas y cultos. Cuando el comisario recita el himno nacional argentino, "no lo comprendían los israelitas; pero al llegar a la palabra libertad, el recuerdo de su antigua esclavitud, de la amargura y las persecuciones seculares sufridas por la raza, revolvió sus corazones y con el corazón y con la boca, todos exclamaron como en la sinagoga: -Amén" (p. 182).

El himno argentino es respondido como en la sinagoga, pasa a ser una más de sus oraciones. Ser argentino es una forma de ser judío, ya lo hemos visto. Pero, al mismo tiempo, pocas veces se pueden encontrar textos en que se presente de manera tan explícita la función ritual, cultural, que el nacionalismo, el cultivo autorreferencial de la conciencia de pertenecer a una comunidad imaginaria, desempeña en las sociedades modernas. En el caso de estos creyentes judíos, su religiosidad se hace mixta, y no debe sorprendernos,

pues ambos conjuntos de creencias se presentan como homogéneos, esto es, como funcionalmente idénticos.

Para qué sirve el ejército

La formulación de una pregunta que, aparentemente, queda sin respuesta nos ayuda entonces a entender cuál es la versión de comunidad nacional que se propone en este relato, cuáles los lugares relativos:

"José Haler, que había hecho en Rusia el servicio militar, sostenía que la Argentina no tenía ejército. Rabí Isaac Herman [...] se opuso con energía a las opiniones de José.

-Tú nada sabes: eres un soldadote -le dijo-. ¿Cómo quieres que la Argentina no tenga ejército?

-Cualquiera lo comprende, rabí Isaac. Aquí el zar es un presidente y no necesita soldados para defenderse.

-¿Y los que vemos en la estación Domínguez?

La pregunta del anciano turbó a José y no supo explicar de un modo satisfactorio la presencia en Domínguez del sargento, cuyo sable, de vaina herrumbrada, constituía el espanto de los niños" (pp. 177-178).

La pregunta ingenua del colono² quedará, aparentemente sin respuesta: para qué sirve el ejército en una República, quién es allí el enemigo. Desde luego, parece implicarse, no puede compararse este sargento de vaina herrumbrada con las tropas que sembraban entre ellos el temor en la Rusia del zar. El resto, irá siendo respondido indirectamente a lo largo del relato.

Entre los criollos consultados por los colonos sobre la explicación de las fiestas que se celebran en Villaguay, "el comisario de la colonia, Benito Palas" fue quien les explicó "de forma elocuente y rudimentaria" el sentido de aquellos preparativos (p. 178). Algo, por cierto, que, contra toda coherencia con el acendrado patriotismo gaucho consagrado por la tradición, el boyero don Gabino, alter ego de Remigio Calamaco, "compañero de Crispín Velázquez y veterano del Paraguay", no es capaz de hacer. El comisario, entonces, aparece como una entidad privilegiada para ostentar un saber sobre los fundamentos de la nacionalidad. Su rudimentaria elocuencia, será completada de forma minuciosa (p. 179) por el letrado don Estanislao, dejando leer, por tanto, toda una ejemplar relación entre ambos saberes y lugares de enunciación.

Un problema se le suscita a la comunidad de colonos cuando se resuelven a celebrar la fiesta patriótica: no conocen los colores de la bandera argentina. Lo resuelven

² "Míralo bien; no verás cosacos en la Argentina. La Argentina, niño mío, es un país libre, es una república, es decir, donde todos los hombres son iguales". Estas palabras le atribuye Alberto Gerchunoff a su padre en la Autobiografía citada, *op. cit.*, p. 14.

de momento colocando todos los colores de adorno en las calles, con lo cual estaban "también los colores argentinos, sin que el vecindario lo supiera" (p. 180). Pero pronto van a ser ilustrados al respecto. Y el comisario, llamado Palas, va a ser no sólo el depositario del saber, sino también la respetuosa custodia de uno de los símbolos privilegiados de la nación. "Al atardecer, don Benito Palas asomó con su escolta y una bandera desplegada" (p. 181). Esto, evidentemente, puede considerarse ya una respuesta al dilema planteado a José Haler.

Pero hay más. Tras ser informado por parte del traductor oficial, Jacobo, del sentido de las palabras del rabino "por toda contestación, el comisario recitó las estrofas del Himno" (p. 182). Es a ese recitado al que los colonos responden como en la sinagoga. Si el patriotismo es una religión, el comisario es, entonces, su sacerdote. Depositario y custodia de las esencias nacionales. Leopoldo Lugones, en el texto de al lado, no lo hubiera explicado mejor. Y con esto, además, se termina de responder a la pregunta. El comisario responde a la parábola del pájaro enjaulado con la letra del himno argentino. Conoce y estima el concepto de libertad, plasmado en el salmo de la nación. Patria, libertad y comisario, forman una triada inseparable. Los comisarios, y su escolta, el ejército entonces, parece proponer la voz oficialista del narrador, sirven para defender la libertad. Sobre ese oxímoron se funda el sentido del relato.

Y por otro lado: si los judíos, al poco de llegar, ya dicen amén a la oración patriótica y saben reconocer a su oficiante, no cabe duda de que son unos sujetos óptimos para su inserción en ese orden. El comisario habla desde el lugar del rabino, esto es, la cultura judía le otorga un lugar perfecto para realizar su apostolado. También en esto la complementariedad es perfecta. Las relaciones patriarcales que hemos visto una y otra vez funcionar en las relaciones en la aldea (son "las colonias patriarcales del barón Hirsch"³), la propia estructura de las colonias, y su veneración a sus mecenas (es mencionado como el "padre de la colonia"⁴), las anterioridades gloriosas que se construían como origen identitario hispano-judío ("allá en el tiempo en que nuestros hermanos vivían tranquilos al amparo de los reyes de Castilla"⁵), se deslizan ahora suavemente hacia las autoridades argentinas, hacia el presidente de la República y hacia el comisario. Si la condición cultural de esos colonos hacía fácil su integración en la comunidad, la estructura patriarcal que incluye los convierte en idóneos para su integración en el orden. Nacionalización es sometimiento a las autoridades estatales, entonces. Y nacionalizarse es, según reiteran una

³ "El divorcio", p. 129.

⁴ "Llegada de inmigrantes", p. 48. Y recordemos que uno de los motivos por los cuales es tan atractivo el cargo de alcalde es porque "daba a los que lo desempeñaban cierto prestigio de autoridad, que solía exteriorizarse en los actos oficiales, en un apretón de manos por parte del administrador o el enviado extraordinario de la Jewish" ("La Revolución", p. 147)

⁵ "El viejo colono", p. 171

y otra vez estos relatos, volver al origen para estos colonos, reafirmarse en la propia identidad. Y también lo es en este sentido Nada hay, entonces, ontológicamente, que temer. Por eso pueden ingresar, directamente, en la Arcadia, esto es, en las esencias nacionales tal y como son definidas en torno al Centenario.

10. Conclusión: El mito gaucho como elemento nacionalizador

La pastoral inmigrante

Varias conclusiones pueden extraerse, entonces, de la lectura y análisis de los relatos que componen el volumen *Los gauchos judíos*, de Alberto Gerchunoff. Uno, por ejemplo, que el gaucho es ya para 1910 el personaje por excelencia de los relatos de origen de los argentinos. Y también que situado allí, en el origen, traza, a partir de sus filiaciones, una línea divisoria que deja a un lado a los patriotas y a otro a los que no lo son. Y también que a estas alturas su carácter simbólico se había hecho tan amplio, que podía aplicarse sin entrar en la más mínima contradicción a las comunidades de colonos judíos que comenzaban a ganar para la agricultura diversas extensiones de los campos entrerrianos, del interior de la República Argentina. Predicar de alguien su condición de gaucho era la mayor garantía posible de argentinidad.

En el momento mismo en que están comenzando a proliferar los discursos más o menos abiertamente xenófobos y novelas y relatos que de una forma u otra sitúan en el campo del pasado el momento de estabilidad idílica previo a los desajustes sociales originados por la modernización, Alberto Gerchunoff propone una Arcadia, básicamente idéntica, en su configuración, en los motivos que le dan sentido, y, sin embargo, poblada por inmigrantes dispuestos a proseguir la estela patriótica de los gauchos.

Curiosamente, entonces, esta Arcadia se funda reiterando la división del campo nacional argentino que dio sentido al proyecto liberal del 80. Los gauchos, aunque venerables por su saber tradicional y su indómito coraje, están en vías de desaparición, porque no existe espacio para ellos en las nuevas circunstancias. Sí lo hay, sin embargo, en el relato de la tradición. Cuando la Europa, como quería Obligado, se derrama por el suelo argentino, sembrándolo con sus valores de progreso y civilización, el criollo se instala en las leyendas, que, eso sí, son adoptadas con gusto por los colonos, garantizando su pervivencia, pero también la nacionalización de los nuevos contingentes.

Ficcionalización entonces del papel efectivo que estaban desempeñando los emblemas gauchos entre la población inmigrante fundamentalmente de las grandes ciudades. Pero no sólo eso. Ficcionalización del ideal del 80 justo en el momento en que está entrando en crisis. Esta Arcadia de centroeuropeos en la Pampa, recupera el sueño de Sarmiento, y lo convierte en existente, justo en el momento en que las élites dirigentes están declarando su cancelación, y por tanto, su conversión en paraíso irremisiblemente perdido. Arcadia tan cercana a las criollas y premodernas, tan contigua cuanto inalcanzable.

Contigua porque reitera motivos que estamos observando en otros textos, porque se escribe desde un lugar ideológicamente muy cercano. Construcción de una herencia supuestamente tradicional basada en unas relaciones de producción premodernas, donde la relación entre los patrones y los peones es prácticamente la de un padre protector a unos hijos agradecidos, donde todo está placidamente inmóvil, cada cosa está en su sitio, y cada persona y cada objeto ocupa felizmente su lugar sin jamás cuestionarlo. Eso sí, y a diferencia de las ficciones del 80, esta ficción judía, paradójicamente, deja entrar en el encuadre a la religión Católica como parte de la tradición y del orden. Estos rabinos están, evidentemente, en la genealogía del padre Torres, de Larreta, personaje del que nos ocuparemos con detalle en el capítulo siguiente. Y es que, en los años 10, la Iglesia ha pasado a ser una de las principales aliadas del sistema.

Y sin embargo Arcadia inconmensurable, porque precisamente se dirige a refutarlas, a borrarlas a sustituirlas. Acata sus valores, reproduce la línea divisoria que una tradición así concebida traza, pero redistribuye los elementos. No hay peligro exterior, por lo menos definido en estos términos. La premodernidad criolla no es ningún paraíso porque la índole del paisano, básicamente coincidente con la que le atribuía Sarmiento, aunque notable, es real y profundamente perfectible. Y los colonos judíos nacionalizados no sólo no amenazan el orden, sino que colaboran a su efectiva instauración. Los enemigos del orden, lo son suyos, porque lo son de la jerarquía de los hombres de bien, a la que pertenecen. Las malas condiciones del paisano, apenas cultivadas, la política criolla, a veces, y otros inmigrantes, los desagradecidos, serán sus enemigos reales. Ahí está la línea divisoria.

Los argumentos que años después defenderá Gerchunoff en contra, por ejemplo, del derecho de huelga, definitivamente convertido en un intelectual orgánico de las élites capitalistas, pueden observarse aquí ficcionalizados. Las amenazas para estos pacíficos colonos proceden, además de la injustificada xenofobia de una parte de las autoridades, de parte de sus peones. La violencia que viene desde abajo sí es un peligro, entonces, en estos relatos, pero no es imputable ni ideológica ni directamente a los inmigrantes, o más exactamente a los inmigrantes judíos. La violencia formaba parte de la idiosincrasia gaucha, recuerda el texto.

Si a ello añadimos la justificación ficcional de la presencia del ejército, fundamentada en la defensa del ambiguo concepto de la libertad (que en otros textos, Gerchunoff aplica, por ejemplo, a la libertad de los trabajadores para ir a trabajar en un día de huelga), y de los símbolos de la patria, nos encontraremos a un paso de la defensa del militarismo que una parte de la oligarquía va a empezar a hacer a partir de estas fechas.

El autor sincrético, constructor profesional de identidades

Incorporación del inmigrante al mito, entonces. Mitificación del inmigrante construyendo el espacio en que se produce la transferencia de saberes y legitimidades del gaucho al colono, entonces. Pero también, y de manera complementaria, construcción de una autoridad con caracteres nuevos y diseño de su legitimidad múltiple.

A la vez que muestra repetidos ejemplos de la comunicabilidad entre las culturas puestas en contacto, de su idoneidad, que hace sencilla, incluso inevitable su imbricación múltiple, el narrador la pone en práctica. Del mismo modo que leemos la existencia creciente de personajes en las colonias que unen su conocimiento de las tradiciones hebreas con las criollas, nos encontramos con un narrador que remeda el registro bíblico, o narra, con idéntica competencia, la hazaña postrera de Remigio Calamaco, y su correspondiente elegía.

Si los maestros sefardíes presentes en el texto, están hablando de una contigüidad previa al viaje debido a la común participación de la cultura hispánica, el narrador cita repetidamente al *Quijote*, y remeda con la misma impasibilidad el registro culto del español del siglo XVII, que lo hace en el caso de la oralidad gauchesca. Si Jacobo es el ejemplo más acabado de acriollamiento, el narrador se identifica en repetidas ocasiones con él, hasta el punto de que diversos cuentos relatan la adquisición de los saberes que ahora ejercita con total naturalidad el narrador. La narración de la nacionalización de los criollos es al mismo tiempo el ejercicio de la nacionalización de la autoridad narrativa que lo hace.

Voz nueva, entonces. Otra, con respecto a los diversos espacios de la oligarquía desde la que escuchamos voces hasta ahora, como en el caso de Payró. Y sin embargo, voz otra que, desde un espacio nuevo, aunque próximo, confirma lo que la voz autoritaria afirmaba desde el entorno ideológico del poder. Una voz como la que aquí habla se encuentra muy cercana a la de Lugones. El oráculo de la alta cultura ha sido sustituido por el registro bíblico.

Escritores profesionales se suman al Parnaso de la Alta Cultura, y lo hacen, cómo no, con relatos de orígenes que explican la pertinencia de su discurso, que la fundan precisamente, al mismo tiempo en el saber sobre los orígenes. Se confirma así un proceso que podía rastrearse ya desde la insospechada difusión alcanzada por el *Santos Vega*, de Rafael Obligado. La aparición y consolidación de la opinión pública trae consigo el incremento de mensajes que se le dirigen, y al mismo tiempo la consolidación de un espacio prestigioso, oficial, desde el que hacerlo. No es ocioso observar el creciente prestigio en medios intelectuales del diario *La Nación*. Determinada escritura periodística

es sancionada como alta escritura. El precio es sin duda ampliar el espacio de las élites intelectuales, de la literatura letrada, hacerlo llegar hasta determinados sectores de los emergentes escritores profesionales.

Extensiones de conceptos como nación, y como alta cultura. Incorporación de sujetos, como Alberto Gerchunoff, procedentes del proletariado urbano, de la economía informal incluso, al espacio letrado. Estos nuevos lugares de enunciación arrastran consigo nuevos interlocutores. Roque Sáenz Peña prepara su ley electoral que incorpore a la sociedad civil a nuevas masas de ciudadanos como medio de apuntalar el orden. Reajustes, nuevos trazados de fronteras, de inclusiones y de exclusiones, en el momento de la crisis de un proyecto. Ahí cabe situar la relativa disidencia de Gerchunoff.

Una disidencia que podría leerse como limitada a reclamarse como sujeto idóneo para devenir prócer judío, en nombre de la genealogía que se construye, de entrar, en el último momento, en el diseño de una nacionalidad que amenaza con cerrarse y fortificarse contra un hipotético enemigo exterior. Se trata de un lugar en el orden, de una ampliación de sus bases, ficcionalizada como un incremento en el número de los gauchos ideales, a cambio, sin embargo, de confirmar, de fortalecer desde fuera -desde la frontera, entonces- los fundamentos mismos de la ideología de los grupos dominantes, de apuntalar su legitimidad.

Tercera Parte

Los gauchos crepusculares

Como final de esta Tesis Doctoral, tres novelas de entre las que se proponen en los años 20 como cierre del imaginario gauchesco, como la escritura de su versión ortodoxa y definitiva. La sociedad en la que surgen, ha desarrollado alguno de los elementos que aparecían de manera incipiente en los años del Centenario de la Independencia. El unicato en crisis en aquel momento, ya hace tiempo que se desmoronó definitivamente y los años 20 son testigos de los azarosos gobiernos radicales, en medio de un recrudecimiento de la inestabilidad y la conflictividad social. La oligarquía que entonces se sentía amenazada, ahora se encuentra en la periferia del poder político y se apresta a su reconquista, que deberá ser esta vez por la fuerza de las armas.

Y es que la Argentina es ya una sociedad de masas, con una fuerte opinión pública, con medios de comunicación, un *star system* teatral y musical, y fútbol. Un imaginario urbano se haya ya en vías de consolidación, e incluso está comenzando a ser procesado por los jóvenes letrados reunidos en las dos aceras de la vanguardia porteña, Florida y Boedo. Incluso los nombres de guerra de los grupos de escritores se escriben en la toponimia urbana. El tango ha iniciado su periplo desde los arrabales al centro. El imaginario rural, el gaucho, va a ser definitivamente, el escenario de la nostalgia de tiempos mejores para quien imagina.

Es sintomático que en un contexto en el que ha proseguido el avance de la profesionalización del escritor, que, por ejemplo, va a dar origen a la autoridad fronteriza e impura de Roberto Arlt, los escritores que nos encontramos volviendo a trazar la pampa del pasado, sean dos versiones crepusculares del escritor *gentleman*. Enrique Larreta (1873-1961), que, entre otras cosas, será el último embajador del régimen oligárquico en Francia (1910-1916) y cuyo abolengo se remonta al general Oribe, y Benito Lynch (1880-1951), quien pasará su solitaria vida de rentista en su casona de La Plata. Los dos, dejarán leer abundantes gestos de desdén hacia la profesionalización del escritor; Larreta, construyendo y proclamando su abolengo, y, simultáneamente, escribiendo la versión más aristocratizante de la superioridad espiritual del arte de todo el repertorio modernista; Lynch evitando toda aparición en público, y, por ejemplo, haciendo una excepción para exigir que se le borre de la lista de miembros de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE). Y los dos, junto a Ricardo Güiraldes, otro oligarca, son quienes proponen las ficciones gauchescas más famosas de la época. La pampa, definitivamente, es la metáfora de un espacio de resistencia señorial en los años 20.

Y, sin embargo, los dos escritores estudiados buscaran una recepción amplia; los dos, por ejemplo, echarán mano de las técnicas de folletín, y Larreta, más adelante, incluso, intentará la escritura de guiones de cine. Los dos se instalan en la permanente contradicción del escritor moderno frente al mercado, que asalta incluso a sus versiones más aristocratizantes y desinteresadas. Y sobre todo, cuando, en la última edición del gesto de Rafael Obligado, el escritor funda su autoridad en un saber privilegiado sobre el origen y la tradición, cuyo sentido último reside precisamente en su difusión por el cuerpo social.

El imaginario gauchesco está menos disponible que nunca. Y lo está porque su lugar masivo ha sido ocupado en buena parte por los nuevos mitos urbanos. De un lado, porque el proceso de neutralización emprendido por los letrados a comienzos de siglo, ha dado definitivamente sus frutos, y lo gauchesco es ya la piedra fundacional de la tradición nacional, pero, de otro, también, por el espesor creciente de ese imaginario urbano, a un tiempo argentino, criollo, e inmediato. Ser porteño es ya una manera muy representativa y esencial de ser argentino. En la década siguiente, uno de los principales escritores nacionalistas, Raúl Scalabrini Ortiz, ya no necesitará el chiripá ni las boleadoras y denominará a su arquetipo el "hombre de Corrientes y Esmeralda".

Así las cosas, en esta Tercera Parte, vamos a asistir a diferentes escenificaciones de la desaparición de ese mundo ordenado y patriarcal, construido como alternativo a la confusión moderna. Estas novelas convierten la pampa en el lugar de una elegía. Definitivamente, una vez abandonado el ideal de progreso de la generación del 80, sus descendientes en los años 20 van a percibir la historia como una sostenida decadencia. Así, *Zogoibi* (1926), de Enrique Larreta se propone como una versión totalizadora de la nación, como una alegoría del presente, en el que un estanciero gaucho traiciona su destino al unirse a una extranjera que llega a la pampa de la mano de la industrialización, llevando consigo la corrupción cosmopolita. Llama la atención que en este texto el ejemplar más acabado de gaucho, el que encarna las virtudes de los originales, es el estanciero. El otro, vaga por la novela mostrando que ya no es el que era, y sólo parcialmente estetizado por la mirada distante del narrador. El mito, muestra entonces sus fisuras, y la operación que le da sentido. Frente a él, el narrador diseña una autoridad estética, que combina en este caso el saber sobre el origen con descripciones estetizantes, y referencias cultas, especialmente hispánicas, y que, al mismo tiempo, no deja sin embargo de adoptar actitudes docentes y moralizadoras. Es muy significativo sobre el lugar de la religión y de España en el discurso oligárquico en los años 20 que el personaje sobre el que descansa el rearme moral en la novela, sea un sacerdote español, y que una semiparódica ficcionalización del escritor modernista, se retracte en las páginas de esta

novela y le dé la razón. El sacerdocio del arte y el sacerdocio sin más, como veíamos en calidad de reflejo en el caso de Gerchunoff, han venido a confluir.

En cuanto a las novelas de Benito Lynch la dicotomía de Sarmiento se invertirá de una manera diferente, y la barbarie será considerada positiva en tanto que tal barbarie: espacio del instinto, espacio de los afectos en estado puro, y, sobre todo, espacio inteligible. Los estancieros de Lynch, casi en su totalidad, habrán traicionado ya su condición original, y el narrador se relacionará directamente con los gauchos, y ocupará respecto a ellos no sólo el lugar autoritario y paternal que corresponde a su ficción del estanciero, sino que los convertirá en el objeto de su deseo, y ello erotizará la mirada. Por otra parte, la crisis de estos espacios se precipitará con la llegada de un elemento extranjero, y terminarán en catástrofe.

Así, en *El inglés de los güesos* (1924), asistiremos de manera ejemplar al trazado de la doble alianza que se desprende de lo anterior. El narrador, con sus gauchos, reafirmará la comunidad nacional interclasista con la exclusión del extranjero; con el inglés, sin embargo, como sujetos de la cultura, vivirán el desgarrón de la pérdida de ese espacio primario que se desea, se pierde, e involuntariamente, se destruye. Todos juntos, además, expulsarán al estanciero absentista y corrupto del espacio narrativo. *El romande de un gaucho* (1930), es, por su parte, una ficción límite en muchos aspectos. Escrita en primera persona desde un narrador gaucho, desarrolla minuciosamente la destrucción de otro espacio gauchesco, y toda una casuística de estancieros traidores, degenerados, extranjerizados, o, simplemente, decadentes. Al otro lado del género novelístico, reproduce el gesto fundacional de Hilario Ascasubi con su *Santos Vega*, ese folletín narrado en los cauces del diálogo gauchesco, y lo hace para cerrar el imaginario, y el gesto legitimador en él del sujeto oligárquico. Por un lado, lleva con su minuciosidad el efecto de real al límite mismo de la verosimilitud, y, por otro, con el desplazamiento de la perspectiva narradora, estos efectos de transparencia se combinan con un ostensible rearme moral del narrador. Sólo se puede ceder la palabra al otro en 1930 para que moralice. Ambos elementos llevan la novela a las quinientas abigarradas páginas y al límite mismo de la legibilidad.

Por otro lado, estos narradores de Lynch trazan una nueva versión de la autoridad del escritor moderno. Como el resto de los convocados por esta Tesis Doctoral, la basan en parte en un saber sobre el campo entendido como relevante para la nacionalidad. Pero en el caso de los textos de Lynch, se reduce al mínimo la ostentación de este saber, y se desplaza al efecto de perfección de la mimesis. Paralelamente, aumentan las digresiones que muestran un saber sobre lo privado, sobre lo cotidiano, sobre el ser humano, sobre el resto que dejan las otras disciplinas de la modernidad. Así, vienen a confluir el viejo

efecto del diálogo cómplice entre iguales de la literatura del 80 con la retórica de los géneros de masas. Y es que el efecto del susurro privado, el saber de la confidencia, es otro de los productos que define la literatura como propios y, al tiempo que lo niegan, permiten su integración en el mercado.

Así pues, nuestro relato termina con textos que construyen el espacio de la pampa imaginaria de la literatura como reducto: de la autenticidad, de las relaciones jerárquicas, de la esencia argentina, del instinto y del amor desprendido, por un lado; de la belleza, la alta cultura, la sensibilidad, lo privado y lo subjetivo, por otro. De todas estas cosas es depositario el escritor. Pero no hay que olvidar que precisamente en tanto que últimos depositarios, fundan una autoridad específica desde la que dirigirse al público moderno.

Capítulo 7

***Zogoibi*, de Enrique Larreta:
El paraíso perdido de una pampa hispánica**

"El padre de Federico no fué sino un conquistador español, trocado por los tiempos en señor campesino, sin que por ello le hiciera perder ni un ápice del tesón y la bizarría de los tataradeudos. Implacable en el mando y muy recio en la faena con los demás y consigo mismo, era, sin embargo, don Francisco llano, tierno y generoso con sus hombres, fuera del trabajo, hasta departir a menudo con ellos en el fogón, de igual a igual, como uno de tantos".

Zogoibi, p. 45.

"Vióla tejiendo en su propia casa del Mirador, a la luz de una lámpara, entre doña Adelaida y su madre, que la miraban embelesadas. ¡Había perdido aquello! ¡Había perdido su dicha! ¡Y todo por una aventurera!"

Zogoibi, p. 287.

"Federico se acicalaba en su cuarto delante del espejo, dando los últimos toques al estudiado abandono de su elegancia gauchesca..."

Zogoibi, p. 105.

"...el imponente mugido del ganado, el griterío del gauchaje..."

Zogoibi, p. 56

"El Padre Torres volvió a San Miguel después de su última visita, para pasar, en seguida, al Mirador y hablar con Federico, como se lo prometiera a la desconsolada Lucía..."

Zogoibi, p. 61.

"...era uno de esos hombres que parecen tener por misión ofrecer a los demás el refrigerio de la incoherencia y cambiar, a veces todo un ambiente como los ventiladores eléctricos..."

Zogoibi, p. 170.

The following table shows the results of the regression analysis. The dependent variable is the natural logarithm of the number of employees. The independent variables are the natural logarithm of the number of sales, the natural logarithm of the number of assets, and the natural logarithm of the number of liabilities. The results show that the number of sales is positively correlated with the number of employees, while the number of assets and liabilities are negatively correlated.

1. Enrique Larreta: la laboriosa construcción del nombre

La escritura del nombre

Su biografía se escribe a partir de unos cuantos nombres propios: los de su linaje y los de los honores que recibió y las instituciones que completaron el suyo. Por ejemplo, una versión posible sería la siguiente: Enrique Rodríguez Larreta, bisnieto por parte de padre de José Bartolomé de Larreta, capitán español del puerto de Montevideo, que luchó contra los ingleses, nieto del coronel rosista Mariano Maza, bisnieto por parte de su madre del Brigadier General Manuel Oribe y Viana, Presidente de la República Oriental del Uruguay, descendiente del Conde de Tepa, de La Marquesa de Prado Alegre, y, según sus propias averiguaciones, del arquitecto florentino Andrés Contucci, nació en Buenos Aires el 4 de marzo de 1873, bajo el signo de Piscis, como nos informa oportunamente uno de sus biógrafos¹, y murió el 6 de julio de 1961.

Durante su vida recibió numerosos cargos y honores, tanto en Argentina como en España o en Francia. Fue embajador plenipotenciario en París, presidente de la Comisión Nacional de la Primera Exposición del Libro Argentino, presidente del Instituto Cultural Argentino-Uruguayo, presidente del Comité Argentino de la Unión Latina, y fue nominado para el Premio Nobel de Literatura en 1941. Fue además miembro de la Academia Argentina de Letras y correspondiente de la Real Academia Española en Argentina, fue miembro de la Academia Argentina de Bellas Artes, de la Academia Nacional de Historia, del Instituto de Francia y del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay. Se le condecoró con la Legión de Honor francesa, La Gran Cruz de Alfonso X el Sabio y la Gran Cruz de Isabel la Católica. Obtuvo la Medalla de Oro de la Institución Cultural Española de Buenos Aires, y el Premio Cervantes de Literatura².

Su biografía, así, nos lo presenta como un ejemplo acabado y exitoso de otro de los modelos de escritor y de su posición social que diseñó la generación Modernista. Con la pluma en la mano y protestas constantes de pureza (la literatura adquiere en sus palabras tintes de trabajo monástico) consiguió aproximarse al papel de padre de la patria, de voz desinteresada que critica desde el lugar elevado. Se postula más allá de las mezquinas rivalidades contemporáneas, gracias a su cultura y su posición, su trayectoria en Europa, rasgo diferencial siempre, y sus posesiones en el campo, corazón del país y

¹ Campanella, H. N., *Enrique Larreta: el hombre y el escritor*, Buenos Aires, Marymar, 1987, p. 6.

² Esta enumeración la tomo tal y como aparece en Colón Ortiz, T., *Cumbres del modernismo*. Enrique Larreta, 1983, p. 20.

de su esencia, retiro del sabio, "sitio ideal para la meditación"³. Es decir, gracias al linaje, al honor y la propiedad.

La obra con que suelen empezar las menciones de Enrique Larreta en las historias de la literatura es *La gloria de don Ramiro*, de 1908, novela esteticista, psicologista, y moralizante, de ambiente español, y muy en la línea de las novelas que se suelen colocar bajo el rótulo de "novela modernista latinoamericana", con las que comparte capítulo en las historias (*De sobremesa*, de José Asunción Silva, de 1897; *Idolos rotos.*, de Manuel Díaz Rodríguez, de 1901..)⁴. El resto de su producción narrativa, dejando ahora al margen *Zogoibi*, presenta parecidas características: *Orillas del Ebro* (1949) o *Gerardo o la torre de las damas* (1953). Hizo también sus incursiones teatrales. En *El linyera* (1932) presenta personajes gauchescos en lucha por su identidad y sus tradiciones contra la penetración extranjera, y reitera problemas y conclusiones ya adelantados en la novela que nos ocupa. En *Fuerte como la pampa*, uno de sus *Tres films* (1951), nos presenta a un gaucho romántico, matero enamorado, en tiempos de Rosas proclamando su libertad y su independencia individual por encima de todo. Además, conviene citar su volumen de memorias, exuberante y cosmopolita, *Tiempos iluminados* (1939).

Los derechos del espíritu

Podemos intentar escoger de esa extensa biografía un momento significativo. En 1914, poco después de declararse la Primera Guerra Mundial, como él mismo recuerda en un artículo publicado por *Noticias Gráficas* casi veinte años después, debe viajar a Suiza para reunirse con su familia, que se encontraba en Francfort en el momento del estallido. El viaje transcurre sin incidentes hasta llegar a Tarbes, donde un control militar les impide el paso. Un cabo tiene órdenes terminantes de no dejar pasar a nadie ajeno al ejército, y no parece dispuesto a hacer ningún tipo de excepción, ni siquiera diplomática. El cuñado de Larreta, que le acompaña, insiste:

"Se trata del Ministro de la República Argentina, que va a buscar a su esposa' -explicó. Bastaron estas palabras para que el cabo perdiera su rigidez y, saludando con la mano sobre el kepis, interrogara ansioso:
'¿El señor Ministro de la República Argentina? ¿El señor Larreta? ¿El autor de *La gloria de don Ramiro*? ¡Ah! Yo tengo muchos deseos de saludarle".

³ Campanella, H. N., *op. cit.* p. 48.

⁴ Vid. "Introspección y nueva subjetividad narrativa", en Peñaranda, Rosario, *La novela modernista hispanoamericana: estrategias narrativas*, Valencia, Anexo nº VI de *Cuadernos de Filología*, 1994, pp. 93-96.

Inmediatamente, tras el emocionado saludo del admirador, prosiguieron el viaje. "El militar había triunfado sobre el político", anota H. N. Campanella al citar la anécdota. "Bien es cierto -concluye Larreta-que sólo podía ser posible en un país como aquel, bajo aquel cielo de Francia donde el espíritu conserva todos sus derechos"⁵.

Este breve relato resulta significativo en más de un sentido tanto de la personalidad de Enrique Larreta como del lugar que concibe como el propio del escritor o el papel de Francia en su imaginario personal. Situado por encima de los avatares políticos, e incluso de una guerra, el escritor triunfa cuando el otro reconoce que la frontera militar no va con él, que está por encima del que la custodia, e incluso del que la pone, más allá, en otro orden. Son los derechos del espíritu, que el escritor venía reclamando desde el final del siglo anterior, la sublimación de su apartamiento, de su lugar marginal en las sociedades modernas.

No existen para él las fronteras. Discurso cosmopolita, por tanto. Pero discurso cosmopolita que encuentra su espacio propio en un país determinado, Francia. Allí no hay fronteras para los artistas, y este hecho supone el establecimiento de una nueva frontera esencial. Francia es el espacio donde para el escritor argentino que evoca en 1933, son reconocidos los derechos de los escritores, donde se les otorga su estatuto especial consecuencia de su especial relación con el espíritu. Y esto se recuerda en Argentina en un artículo dedicado a lectores argentinos. El discurso reivindicador del lugar del arte en las sociedades modernizadas convierte a Francia en el espacio utópico de referencia, en un lugar donde el verdadero progreso ha dado ya al arte su lugar. El discurso de quien habla se ve reforzado por el conocimiento directo de tal precedente, con lo cual duplica su preeminencia. El viaje ceremonial que David Viñas describe⁶, se nos presenta en toda su vigencia a comienzos de la década de los 30, pero convenientemente resemantizado. Puede figurar como referente ideal de un discurso que critica las consecuencias de la modernización y el desplazamiento que supone para el sujeto del discurso. Puede ser el referente desde el que trazar la posición que se reclama en la sociedad propia.

Al mismo tiempo, no hay que olvidar que el síntoma que demuestra la valoración francesa del espíritu es precisamente la valoración generalizada de los méritos literarios de Enrique Larreta, que llega hasta las jerarquías bajas del ejército, a la generalidad de los patriotas franceses, que no dudan en expresarlo aún en las circunstancias más difíciles. Se haya implícito un reproche al propio país, a los patriotas propios. Es evidente que en este

⁵ *Noticias Gráficas*, 17, junio de 1933. Citado en Campanella, H. N., *op. cit.*, pp. 27-28.

⁶ "Con la solidificación del grupo social que dirige al país luego de 1880, el viaje europeo se institucionaliza: ni pioneros, ni precursores, ni aventureros, quienes lo celebran adoptan cada vez más el aire de oficinistas y el itinerario se convierte en rito. Se viaja a Europa para santificarse allá y regresar *consagrado*", Viñas, David, *De Sarmiento...*, *op. cit.*, p. 180.

relato, cuando Larreta habla del espíritu se está refiriendo a sí mismo. Él es quien ejemplifica sus derechos. Y él es quien constata que algo así sólo es posible en Francia, y no en Argentina, y ello a pesar de que su misma consagración en este país ideal habría de incrementar, en su lugar de origen, su propia grandeza, su propia excepcionalidad, de completar su condición descarnada de puro espíritu. Y un apunte más: como en Lugones, los militares son especialmente aptos para reconocer esencias. El espíritu y el ejército aparecen unidos en todos estos discursos conservadores previos al golpe militar de 1930.

España y Francia frente a la modernidad argentina

Si incluso Francia, destino habitual de los viajes latinoamericanos desde el siglo XIX, puede ser aportada como referente en un discurso que implica una crítica de la modernidad argentina, este nuevo sentido del viaje puede ayudar a comprender el otro destino mitificado por la obra de Enrique Larreta: España. "Es -en palabras de David Viñas- la purificación del ámbito consagrado del viaje estético, París, a través del pasaje por España"⁷. La España de Larreta es el espacio del espíritu, de su purificación ascética, de la tradición incontaminada, de Santa Teresa de Jesús y de la nobleza idealista en que se afina la nobleza propia.

Es también evidente el siguiente paso. *La gloria de don Ramiro*, concebida en España, producto del carácter español y de su hidalguía espiritual y todas esas cosas, sólo llega a conseguirse definitivamente en suelo americano, y con la mediación y la consagración final de Santa Rosa de Lima, religiosidad española encarnada en el Nuevo Mundo. Si la gloria de don Ramiro está en América, también la de Federico de Ahumada, conocido además por sus íntimos como Zogoibi, que no tiene que desplazarse, porque vive junto a él y se llama Lucía. No lo entenderá y acabará como acabará. Si don Ramiro era español, o más exactamente castellano y abulense, Federico tiene evidentes antecedentes de la misma ciudad, y los mismos gauchos parentesco andaluz. Como veremos, Castilla forma parte del relato de orígenes de Enrique Larreta, de su linaje y de su versión de lo argentino.

Enrique Larreta, narrador modernista

En los manuales de historia de literatura latinoamericana, Enrique Larreta suele figurar como uno de los nombres obligados del modernismo. Cedomil Goic, por ejemplo, lo sitúa entre los "representantes destacados" de la llamada "Generación de

⁷ Viñas, D., *De Sarmiento...*, op. cit., p. 195.

Darío"⁸. Giuseppe Bellini, de hecho, lo considera "el máximo representante hispanoamericano del modernismo en la narrativa"⁹. Sin embargo, su nombre rara vez va a acompañado de una referencia extensa a su obra. Se le consigna en el paquete de modernistas de a pie y se menciona *La gloria de don Ramiro* y, a veces, *Zogoibi*. Es el caso, por ejemplo, de los manuales de Berenguer Carisomo o Torres Rioseco. Parecida suerte corre incluso en la *Breve historia del modernismo* de Max Henríquez Ureña, donde la referencia más extensa es una cita de Amado Alonso¹⁰.

Resulta ciertamente curiosa la poca fortuna crítica que tiene la obra de Enrique Larreta, ya que fue uno de los escritores más valorados en su época, en Argentina y en Europa, más allá de la anécdota del soldado francés. En España, por ejemplo, fue de los pocos escritores latinoamericanos que se leyeron antes del boom, y una consulta de las primeras o segundas ediciones de sus obras que se encuentran en bibliotecas españolas sería demostrativa de este aspecto. Sin embargo, muchas de entre las escasas monografías que le han sido dedicadas, no pasan de ser hagiografías, manifestación epigonal de su gloria pasada, escritas en la misma clave que sus novelas. Y como puede observarse en una consulta rápida a la bibliografía, en la últimas décadas casi apenas pueden encontrarse referencias. Es sintomático que Josefina Ludmer, en 1999, lo incluya en su nómina de "olvidados", pero no lo es menos que la mención no pase de su nombre¹¹.

Un ejemplo bien claro de texto encomiástico es la monografía clásica de Arturo Berenguer Carisomo, quien en 1946, siguiendo explícitamente los pasos de Amado Alonso, emprendía una minuciosa reivindicación de las cualidades estilísticas de Larreta, considerado el más brillante de los modernistas¹². En las excelencias de la prosa, Berenguer Carisomo podía señalar hondas significaciones transcendentales, tanto sobre el problemático lugar en el mundo del ser humano, como, por supuesto, alegorías atinadísimas de la historia argentina, leída en clave de "la contienda entre lo nuestro y lo extranjero". Así, si *La gloria de don Ramiro* es "un libro de esos en que el arte, por su

⁸ Goic, C, *Historia y crítica de la literatura hispano-americana*, Barcelona, Crítica, 1991, vol. II, p. 361.

⁹ Bellini, G., *Historia de la literatura hispano-americana*, Madrid, Castalia, 1985.

¹⁰ Henríquez Ureña, M., *Breve historia del modernismo*, México. Fondo de Cultura económica, 1954.

¹¹ Ludmer, Josefina, *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil Libros, 1999, p. 325. De hecho aparece como término de comparación cuando de quien se está hablando es de José María Vargas Vila: "En un principio fue un escritor afrancesado", cita Ludmer de un texto de Rafael Conte sobre el escritor colombiano. Y entonces apostilla: "a la manera de un Enrique Larreta, otro olvidado". El silencio en el resto del volumen confirma el olvido.

¹² Berenguer Carisomo, Arturo, *Los valores eternos en la obra de Enrique Larreta*, Buenos Aires, Sopena argentina, 1946. En la línea de la estilística de Amado Alonso, este autor realiza una exaltada y minuciosa glosa de la prosa de Larreta, en que cada adjetivo es el punto de partida para una exclamación admirativa. Baste tan solo un ejemplo, a propósito del sintagma "noche americana": "El gentilicio, tan arriesgadamente utilizado, connota en forma admirable una cantidad extraordinaria de matices: habla de la noche vacía, estrellada, inmensa, sin socorros artificiales, sin luces urbanas; habla de toda la fauna y la flora nocturnas del continente nuevo puestas en formidable concierto", p. 93.

mano milagrosa, desgarrar un poco el velo impenetrable", *Zogoibi*, previsiblemente, presenta "una enorme resonancia histórica; la de nuestro destino como pueblo"¹³.

Otro de los estudios básicos en la bibliografía sobre Enrique Larreta es el de André Jansen¹⁴, y no se aparta en exceso de los postulados del anterior. En efecto, aporta numerosos datos sobre la vida del autor, y supone un concienzudo y riguroso análisis estilístico del lenguaje de sus obras, que nos muestra el carácter impresionista de su prosa, la concepción en escenas pictóricas, la importancia de los estados de ánimo de los personajes y de sus procesos psicológicos en la estructura de las novelas. Por momentos, de hecho, se convierte en un auténtico inventario de citas, que clasifica los procedimientos expresivos. Sin embargo, rara vez pasa de la paráfrasis y glosa temática de las obras, y cuando generaliza, y trata de ubicar una novela en un itinerario, en bastantes ocasiones, como tendremos ocasión de comprobar a propósito de la novela objeto de nuestro análisis, construye ese contexto en función de la obra de Larreta. Las inserta en un proceso perfectamente lógico pero, como en el caso de la gauchesca, evidentemente ficcional. En ellos, siempre, Enrique Larreta es la cima y la culminación.

A pesar de estas carencias, las otras monografías consultadas, aunque algo menos remotas en el tiempo, no pueden superar su rigor. La de Tharsis Colón Ortiz, por ejemplo, se convierte en una hagiografía en sentido estricto, al leer toda la producción de Larreta en una clave militantemente religiosa. Se concluye así, que toda la obra es de "honda raigambre cristiana" y que "la nota preponderante en su temática es la lucha interior del hombre entre su idealidad y la realidad, entre su naturaleza carnal y su naturaleza espiritual"¹⁵. La transcripción de la valoración final bastará para caracterizar el tipo de crítica ponderativa, mitificadora y exegética idealista y cristiana, los valores que rigen el discurso y el lugar de enunciación seráfico que implica: "La obra literaria de Larreta además de su significación en las letras hispánicas, ofrece honda satisfacción espiritual y estética al lector de buena literatura"¹⁶.

Hebe N. Campanella¹⁷, por su parte, en el mismo tono de exaltación del mito, aporta pocas cosas nuevas al trabajo de Jansen, que a veces cita sin nombrar. La biografía es de nuevo el aspecto privilegiado, y aumenta la morosidad narrativa, y la proliferación

¹³ *Ibidem*, pp. 80, 73 y 81, respectivamente.

¹⁴ Jansen, A., *Enrique Larreta, novelista hispano-argentino*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1967.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 24

¹⁶ *Op. cit.*, p. 166. El siguiente fragmento, de la "Nota final al lector", desvela de manera modélica el carácter del sujeto del enunciado crítico de este ensayo, su sexo, el rol social que asume, y su posición lectora: "Al despedirme de esta peregrinación espiritual en compañía de 'don Enrique' [...] me ha venido a la memoria un pensamiento que expresara nuestro autor -siempre galante- en uno de sus escritos. Decía Larreta que una de sus mayores satisfacciones al escribir, era el pensar que alguna dama ideal, en algún lugar remoto, al leer su obra, sonreiría sobre sus escritos con aprobación... y gratitud". 166

¹⁷ *Op. cit.*

de anécdotas, que contribuyen a crear la imagen de literato desinteresado y espíritu superior, que el propio Larreta cultivó. El sentido último de estas obras críticas quizá sea precisamente ese, definir el espacio de la literatura y la especificidad -y superioridad "espiritual"- de su saber, por la vía del ejemplo. En este sentido, construyen un marco perfecto para la obra de Enrique Larreta, la prolongan, y, en cierta medida, la cierran.

Por tanto, más allá de esta finalidad laudatoria, de esas glosas de los vates de las cumbres del Parnaso, que instalan, a su vez, a sus autores en sus faldas, la obra de Enrique Larreta presenta la posibilidad de otros acercamientos críticos. El estudio de la obra del "representante destacado de la generación de Darío" de que habla Goic, de este contemporáneo de Lugones, que además muere con 87 años y sigue escribiendo hasta la década de los cincuenta, nos va a permitir asistir a diferentes puestas en escenas de las imágenes del Modernismo, alternativas, en alguna ocasión, a las de sus contemporáneos, invertidas, en otras, y sin embargo, emergentes siempre del mismo núcleo generador. Algo de todo ello es lo que vamos a ver a propósito de *Zogoibi* y su puesta en escena de las imágenes gauchescas en la trascendente década de los 20 en el proceso de modernización argentina, y en la conformación de sus imágenes de referencia.

2. *Zogoibi* o *El dolor de la tierra*.

Otra escritura transcendente del paisaje

*Zogoibi*¹ apareció publicada en 1926, el mismo año en que Ricardo Güiraldes venía a otorgar su forma y su estatuto definitivos al imaginario gauchesco con *Don Segundo Sombra*. La novela de Larreta ha pasado, así, a los manuales de literatura, como elemento de comparación, como punto de referencia, en muchas ocasiones negativo, para la lectura de otra novela. *Zogoibi* era un producto estetizante, modernista epigonal, que falseaba la realidad de la pampa y de los gauchos, frente al documento vivo, palpitante, lírico y directo que se dice que era la novela de Ricardo Güiraldes. Así, buena parte de la crítica que he manejado, o bien se halla en esta línea, o bien entra en abierta polémica con ella, es decir, la tiene en cuenta para negarla y declarar enfáticamente que también el texto de Larreta es una traslación profunda del espíritu de la pampa.

"Los personajes que se mueven en una atmósfera de tragedia, son producto de la fantasía y de ninguna manera reflejan la realidad de su tierra", declara rotundamente Giuseppe Bellini². Frente a la postura crítica generalizada que ejemplifica el crítico italiano, se alza el coro de los hagiógrafos. Unos, como Roberto F. Giusti, la matiza sin salirse de la consideración realista más ortodoxa:

"La relativa escasez del elemento nativista en cuanto a personajes y lenguaje, no le quita su carácter argentino, pues 'el ambiente lo es y los personajes piensan y hablan sin esfuerzo a nuestro modo, aunque ese ambiente haya sido sentido más bien con sensibilidad forastera, como mirado desde afuera, si bien con ojos conocedores y amigos'³.

La mayoría, sin embargo, opta por defender que Larreta había ido más allá, que su representación de la pampa es, en palabras de H. N. Campanella, "realista y transcendente"⁴. La inefable Colón Ortiz expresa de manera sintética y ejemplar en qué consiste esa transcendencia:

"En un plano dramático, la novela presenta la lucha entre el mal amor y el buen amor y en un plano simbólico, presenta la deformación del hijo de la tierra por fuerzas extranjeras y exóticas que le desarraigan espiritualmente"⁵.

¹ Sigo en mi trabajo la "edición definitiva", aparecida en Jacobo Peuser Lda (Buenos Aires, 1926).

² *Op. cit.*

³ Citado por Colón Ortiz, T., *op. cit.*, p. 161.

⁴ Campanella, H. N., *op. cit.*, p. 154

⁵ *Op. cit.*, p. 40.

André Jansen, sin embargo, prima el gesto estético, aludiendo explícitamente a *Don Segundo Sombra*, y deformándola para que quepa en los limitados márgenes de su argumentación:

"Larreta ha descrito lo mismo que Güiraldes: la extensión infinita de la Pampa. El segundo la había expresado por procedimientos muy simples, subordinando a ella la sensibilidad y la independencia del gaucho. El primero prefirió aislarla como principal escenario de su acción. Y logró esta extraordinaria representación al destacar las cualidades poéticas de un llano interminable, sin relieve, casi sin meditación, de color uniforme, con el infinito por horizonte"⁶.

Y es que "el que habla es el señor y no el mozo de cuadra"⁷, dice estableciendo una diferencia ficticia con la novela de Güiraldes, y ello le ha permitido, añade en otro lugar explicitando ingenuamente su perspectiva eurocéntrica, "componer un cuadro muy poético de la Pampa", y "sacar partido de un cuadro ingrato que no había seducido nunca más que a raros escritores extranjeros". "Todo es para él apto para la poesía"⁸.

Encontramos, por lo tanto, los mismos argumentos respecto a la realidad esencial de la novela que pueden leerse respecto a *Don Segundo Sombra*⁹ Las dos, aunque de maneras diferentes, expresan el sentido profundo del paisaje y extraen de él graves enseñanzas morales. Para poder decir esto, en ocasiones se las opone con argumentos ficticios, que, por cierto, incluso integran la novela de Güiraldes en el grueso del género gauchesco¹⁰, para aislar de él, por su mayor transcendencia, la obra de Larreta. Se reproduce así un gesto de la crítica que ya pudimos observar en otro lugar como referido al *Martín Fierro* y al propio texto de Güiraldes¹¹, pero también a diferentes textos del corpus, particularmente *La guerra gaucha*. Los respectivos exégetas sitúan en cada una de estas obras el momento en que el espíritu definitorio de los argentinos y todas esas cosas

⁶ *Op. cit.*, pp. 173-174.

⁷ *Ibidem*, p. 173.

⁸ *Ibidem*, p. 155, 156 y 173.

⁹ Por ejemplo: "Resultó, por ser realista, un documento social y psicológico. Dirá a las generaciones futuras cómo eran, a principios de este siglo, la pampa y su morador. Lo imaginado apenas cuenta", Bonet, Carmelo, M., "La novela", en Arrieta, R. A. (dir.), *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Peuser, 1959, vol. IV, p. 135; "Creemos -opina Enrique Caracciolo- que [Güiraldes] siempre quiso mostrarnos la tragedia de la vida", Caracciolo, E., "Otro enfoque de *Don Segundo Sombra*", *Los papeles de Son Armadans*, vol. XXXIX, Mallorca, 1965, p. 134, etc. El análisis de esta cuestión se abordó en la primera fase de la investigación: "El lugar de *Don Segundo Sombra*, Peris Llorca, J., *op. cit.*, pp. 41-46.

¹⁰ "La visión de Larreta destruye el paradigma del prototipo rural en que se complacía la literatura gauchesca, paradigma diseñado, generalmente, a partir de la óptica del gaucho o del paisano resero, como en la novela de Güiraldes", Campanella, H., *op. cit.*, p. 155.

¹¹ Por ejemplo, a propósito del *Martín Fierro*: "Se alejó de lo gauchesco -dice por ejemplo Olga Fernández Latour- lo suficiente para reprimir su valor deformante". Aparece citada en Borello, R., "Técnica poética", en Issacson, J., *op. cit.*, p. 377. Y para el caso de Güiraldes: "...desarrollo de una modalidad narrativa, incomparable con el aliento épico y libelista de los gauchescos más típicos", Ghiano, J. C., *Ricardo Güiraldes*, Buenos Aires, Pleamar, 1966, p. 8.

que se buscan en los textos aparece con absoluta limpidez, transcendencia, y profundidad en la mirada.

En ese contexto es particularmente interesante el folleto de Luis Emilio Soto publicado en 1927, solo un año después de la publicación de la novela, que lleva el significativo título de *Zogoibi, novela humorística*. Este joven crítico, que lleva en el prólogo la bendición de Alvaro Yunque¹², frente a la crítica exegética, se propone "cerebralizar su indignación y, bisturí en mano, tumbar a Zogoibi sobre la sala de operaciones, abrirlo, cortarlo y demostrar con meridiana evidencia que no es una criatura orgánica, sino un muñeco de paja, movido con resortes retóricos, y de los más usados"¹³. Así, este texto introduce ya en 1927 otra manera de leer la novela, que pone de manifiesto alguna de las contradicciones que escenifica, y, desde otro lugar de enunciación, impugna precisamente ese pretendido carácter totalizador con que la novela había sido presentada por el propio Larreta.

Mención aparte merece el trabajo clásico de Noé Jitrik, que sitúa la novela en el contexto de su año de publicación, el emblemático 1926, y de otras novelas que coincidieron con *Zogoibi* en las librerías, esto es, *Don Segundo Sombra*, pero también *Los desterrados*, de Horacio Quiroga y *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt¹⁴. "Cada uno de estos libros -opina- cierra o abre un proceso y de algún modo ejemplifican la totalidad de tendencias que van a operar hasta la actualidad". En ese contexto, la novela de Larreta, "último estertor de una actitud frente a la vida que había tenido éxito hacia el 1900: la actitud del gran señor", "representa el pasado, una línea que no tiene forma real de seguir"¹⁵.

Pues bien, en ese trabajo, Noé Jitrik va a señalar una lectura bien diferente de esa transcendencia atribuida al paisaje por Larreta: "El campo que muestra en *Zogoibi* es una combinación de las dos circunstancias: mundo de la estancia, e idea abstracta, espiritual. Esta conciliación [...] solo es posible en quienes, a fuerza de tener en sus manos toda la materialidad de las cosas, pueden despreocuparse de ese aspecto y hallar por debajo un

¹² Alvaro Yunque es uno de los vanguardistas del grupo de Boedo y será uno de los escritores que publicarán en la editorial *Claridad*. Es, por tanto, uno de los escritores de una literatura democratizada y uno de los inventores del suburbio. Vid. Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires. Nueva Visión, 1988, pp. 19 y ss. y pp. 183 y ss. Andando él tiempo, él mismo realizaría una lectura transcendente de la gauchesca, aunque en un sentido bien diferente al de Larreta. En 1957, escribiría: "Hernández es la voz del poeta. Por él se expresa una colectividad. Es el alma de una clase oprimida. Todo esto, al pasar por su alma de artista, se transforma en epopeya". En Isaacson, José (ed.), *op. cit.*, p. 276. La polémica por el sentido (transcendente) de la tradición, evidentemente continuaba, desde nuevos lugares de enunciación en los años 50.

¹³ Buenos Aires, Ediciones La Campana de Palo, 1927, p. 5.

¹⁴ Jitrik, Noé, "1926. año decisivo para la narrativa argentina", en *Escritores argentinos. Dependencia o libertad*, Buenos Aires, ediciones del Candil, 1967, pp. 83-114.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 85, 103 y 108, respectivamente.

espíritu, un 'logos' que, aparentemente, no guarda ninguna relación"¹⁶. Veamos qué hay en el texto de Larreta que hace posible aquellas lecturas transcendentales. Pero también cuáles son las fisuras en ese sentido pretendidamente cerrado, en las que se apoya la lectura crítica de Jitrik.

La traición del estanciero

El argumento es muy sencillo. Federico de Ahumada es un estanciero que pasa en la pampa la mitad del año. La otra, evidentemente, en Buenos Aires. Su padre, don Francisco de Ahumada, fue uno de los pioneros que colonizaron aquel territorio, disputándose a los indios, y sus antepasados son de origen español. Vive feliz, ampliando las posesiones que le dejó su padre, y enamorado de Lucía, típica heroína sentimental burguesa, apasionada pero recatada, abnegada y religiosa. Los problemas comienzan cuando Federico, que ha realizado estudios de derecho, empieza a apartarse de la fe de sus mayores de manera ostensible. Deja de ir a misa los domingos y fiestas de guardar, expresa en las reuniones sociales sus ideas excéntricas y heréticas, y ello motiva que las devotas tías de Lucía, con las que vive la chica desde la muerte de su madre, se opongan a la boda.

Pero lo cierto es que Federico no se afana demasiado en recuperar a su prometida, ya que, por entonces, tiene otros asuntos en que ocuparse. Un norteamericano, William Wilburns, ha instalado una fábrica de jabón en las cercanías de las tierras de los Ahumada, y ha traído con él a su esposa europea, la espectacular, rubia y mundana Zita. Las gestiones del padre Alvaro de Torres, bondadoso sacerdote español que vela para que no se destruya el orden social de la campiña, no impiden que Federico y la "extranjera", como se la llama una y otra vez, inicien un tórrido romance que tiene una antigua y típica tapera como escenario.

Pronto, Zita Wilburns se aburre en la pampa, y busca quién esté dispuesta a llevársela a París. Cecilio Maldonado, primo hermano de Lucía, senador ocioso cargado de autoodio, hereda oportunamente una gran fortuna, y ello le convierte en un peligroso

¹⁶ *Ibidem*, pp. 105-106. A conclusiones semejantes llega Gladys S. Onega, "Larreta. Esteticismo y prosaísmo", *Boletín de literaturas hispánicas*, nº 4, 1962, pp. 39-56, en un artículo que sigue de cerca las tesis de Jitrik. Así, en cuanto a la trascendentalización del paisaje, esta autora señala: "Coherente con su posición idealista, desconoce los factores situacionales (sobre todo los derivados directamente de la economía), pues el pensamiento [...] escapa a esas contingencias", p. 47. Y, esta es la conclusión: "Cuando ese mundo tenía una vigencia real, se vio reflejado en *La gloria de don Ramiro* y creemos que no se equivocaba, pero cuando los valores cambiaron y Larreta siguió adherido a los que ya habían caducado, la ruptura entre el fondo ideológico y la forma literaria se produjo inevitablemente y los esfuerzos conscientes del autor por mantener unidos los dos planos, su persistente voluntad de estilo, lo único que logró fue hacer evidentes esos esfuerzos y personificar de manera esquemática sus estructuras mentales", p. 56.

rival para Federico. De hecho, ante la nueva situación, y movido por los celos, está a punto de ser él quien se lleve a su amante a París. Las gestiones del padre Torres, los consejos de su buen primo Pepe Domínguez, que está ya de vuelta de todo, la tristeza de su abnegada y devota madre, y los ruegos de la propia Lucía, consiguen disuadirlo, e incluso que acabe momentáneamente con su relación.

Sin embargo, la fuerza de su instinto y de sus sentidos puede más que él, y reanuda las fogosas entrevistas en la tapera, a pesar de que sabe que su taimada amante está preparando la marcha inminente a Europa. A punto está, una vez más, de ceder del todo y acompañarla, pero termina reafirmando interiormente su amor hacia su paisana Lucía, a pesar de que deja continuar su aventura hasta el final. Una noche, ella le anuncia su partida inminente, y se produce la ruptura, tan ardiente, eso sí, como el resto del romance. A la salida de la tapera, observan una sombra que se dirige hacia ellos, y piensan que se trata de Jesús Benavidez, hermano de leche de Lucía, convertido en gaucho alzado y puesto en contra de Federico por los turbios manejos de Cecilio. Antes de que llegue hasta ellos, Federico le hunde su facón en el pecho y cae exánime a sus pies. Solo entonces descubre que no es Benavidez. El joven comprueba horrorizado que se trataba de Lucía, que se había ocultado para sorprender la traición de su novio. Desesperado, Federico se clava él mismo su facón y cae junto al cadáver de su único amor verdadero, asesinada sin embargo por su ceguera y su venalidad. Y es que en Larreta, como señala Onega, lo contrario de la aceptación es la catástrofe¹⁷. Hondas enseñanzas morales, evidentemente, deben extraerse.

Un estanciero gaucho de los años 20

Encontramos, por tanto, combinados de distinta manera que en otras obras, elementos que nos resultan familiares. Aparece, por ejemplo, un estanciero jinete que se viste de gaucho, y lleva facón. Encontramos, de fondo, un gaucho honrado convertido injustamente en matrero. Las conclusiones ideológicas parecen similares a las de la novela de Güiraldes. Como veremos, *Zogoibi*, de Enrique Larreta, precisamente por esa distinta combinación de elementos idénticos, por sus resultados semejantes a partir de caminos diversos, por su debilidad estructural y su yuxtaposición y confusión de motivos puede leerse como el reverso de *Don Segundo Sombra* y de sus operaciones con el género gauchesco, y puede contribuir a iluminar para qué necesitaban las imágenes de los

¹⁷ *Op. cit.*, p. 42.

gauchos estos escritores cultos de la década de los veinte, y por qué sus estancieros presentan una afición tan marcada a vestirse como sus peones¹⁸.

¹⁸ De hecho, semejante dilema se le presenta al gaucho efectivo Venancio en *Fuerte como la pampa, Tres films*, Buenos Aires, Sudamericana, 1951, pp. 9-143. En este caso, sin embargo, no sucumbirá a sus encantos, y huirá antes de que se una a él después de haber matado, en un rapto de celos, a la prometida criolla del gaucho, Jacinta. La acción se sitúa en tiempos de Rosas. Venancio sí es un gaucho heroico, origen de Federico. En este sentido, como veremos, está más cercano al señor de *Zogoibi*, que a los gauchos miserables que pueblan los puestos de su estancia.

3. Los gauchos de Enrique Larreta

El narrador y los gauchos

"El Padre Torres [...] platicaba ahora, en el jardín, con las señoritas de Navarro. Su sombra corta, dirigida hacia el sudoeste, formaba reloj de sol sobre el suelo reverberante. Cualquier gaucho antiguo, de aquellos que calculaban la hora levantando un dedo, con la mano vuelta hacia arriba, hubiera sabido, por la sombra del Cura, que eran, más o menos, las once de la mañana". (p. 61)

Este pasaje viene a mostrar bien a las claras el carácter de este narrador y su relación con el saber gauchesco. No se trata de remedar la voz del gaucho ni su lugar de enunciación; tampoco pretende ser un reportaje en que el narrador haga constantes protestas sobre la transparencia de su relato; ni siquiera el protagonista es un estanciero cultivado y cosmopolita que vivió como un gaucho entre los gauchos durante los años de su aprendizaje. Los protagonistas, como se verá, son estancieros durante toda su vida, pasan la mitad del año en Buenos Aires, estudian derecho, y, cuando mueren, son enterrados en la Recoleta. Y sin embargo, no podemos concluir que lo gaucho, lo gauchesco, sea exactamente sólo un elemento pintoresco del fondo, productor de digresiones líricas y de motivos pintorescos, como declara con rotundidad A. Jansen. El gaucho, según este crítico, "no tendrá más que un lugar secundario en la novela. Pasa por ella como a medias tintas y sus intervenciones no contribuirán a otra cosa que a mantener el color local"¹.

Las descripciones, es indudable, tienen aire de telón pintado², pero la funcionalidad que presentan en el plan de la obra no parece ser tan sencilla. El narrador no es un gaucho, ni lo fue jamás. Se muestra mucho más al día de los problemas íntimos de los patrones que de la vida de sus peones, y sin embargo, en diferentes momentos a lo largo de la novela, ostenta el saber gauchesco, se le filtra ostensiblemente en el discurso, y es reconocido como anterioridad. Lo gauchesco, que hemos visto convertido en unos de los saberes que otorgan legitimidad a estos escritores, tenía ya definitivamente en 1926 el valor de cita de autoridad. El narrador culto y cervantino de Larreta se pretende

¹ *Op. cit.*, p. 173.

² Luis Emilio Soto en 1927 a propósito de Federico: "Todo su aspecto revela a las claras que el autor lo ubicó en ese sitio como el fotógrafo coloca a los chicos frente a un paisaje pintado", *op. cit.*, p. 16. Sin duda que este pasaje es el origen de las habituales referencias polémicas que los textos críticos sobre Larreta hacen a esta imagen del telón teatral: "Hay [...] harta descripción expresa -dice Enrique Williams Alzaga-. Pero no a manera de telón de fondo, de simple marco decorativo; es, por el contrario, el paisaje, en *Zogoibi*, el que infunde emoción, color vida al relato", *op. cit.*, p. 261. Curiosamente, dos páginas después nos presenta a Larreta afanado precisamente en la tarea de pintar ese telón recién impugnado: "Le imaginamos sentado en un banquillo, frente a un lienzo, con sus pinceles, sus pomos -almazarrones, cobaltos, añiles- esmerándose en representar el arroyo, el árbol, el rancho, la majada, los montes lejanos, la llanura resplandeciente de sol", *ibidem*, p. 263.

depositario de su saber. Puede, como cualquier gaucho antiguo, reconocer la hora a partir de la posición de la sombra en el suelo, aunque ahora se trate de la sombra de un Cura, y aunque esta palabra se escriba con mayúscula.

"Cualquier gaucho antiguo, de aquellos que calculaban la hora levantando un dedo". Esa es la cita, y coexistirá en el libro con referencias clásicas y prestigiosas, como el mito de Zeus, o el omnipresente cuadro de Dánae. Sin embargo (o quizá habría que decir mejor, por ello mismo), un adjetivo, "antiguo", y un pronombre, "aquellos", distancia a ese gaucho del narrador que lo cita. De nuevo, la ausencia es la condición del mito.

Pero sí es cierto que el centro de la novela no está ocupado por la construcción de un espacio idílico (o épico) anterior a esa ausencia, aunque generado a partir de ella, sino que, simplemente, se citan sus restos en ocasiones y de pasada. El viejo Herrera, con sus "ojos de gavián", "era el tipo noble, severo, elegante, del gaucho castizo, anterior a la conquista del Desierto, anterior a la degollina y al amor de las expediciones" (p. 172). Federico siempre está relatando aventuras de los tiempos fundacionales que conoció su padre, cuando "el campo aquel [...] hallábase en el mismo estado prehistórico en que hubieran podido hallarlo los primeros aventureros de España" (p. 43). Estas citas constituyen un punto de referencia que dota de espesor al presente que Federico se dispone a traicionar. *Zogoibi* no es un relato de orígenes, pero lo presupone.

Y si la cita de los gauchos como autoridad implica la distancia con el narrador, las referencias a los paisanos contemporáneos a las desventuras de Federico y Lucía, lo harán explícito. Cuando Cayetano, un peón que le lleva un mensaje al padre Torres penetra en la sacristía, en el arranque mismo de la novela, "traía en sus ropas frescor de amanecer y ese tufo de humo y de sebo de nuestra gente campesina" (p. 11). La breve aparición del muchacho deja leer la doble condición de los gauchos de la novela, sus dos caras, su doble función. De un lado, la sencillez de la vida campesina, su bondad ingénuo y sana vinculada a la tierra. Pero de otro, el olor, y no ya el olor, el tufo, de sebo y humo que penetra en el recinto sagrado. Los campesinos, deja leer el texto, conmueven y alegran por su frescura y alegría, pero huelen mal. El pronombre posesivo, "nuestra gente campesina", con su gesto paternal, enmarca la escena explicitando las jerarquías y los lugares relativos.

Habilidades gauchescas

Los gauchos que trabajan para Federico y Lucía, como los de Fabio Cáceres, como Santos Vega, como Martín Fierro, saben cantar y tocar la guitarra. Cuando

Federico regresa a su estancia tras haber iniciado sus amores extranjeros, al pasar junto a la casa de "la Crescencia y de su hijo Máximo", escucha un "rumor de guitarra, un 'triste' muy bien pulsado, muy bien expresado". Como en sus precedentes, se trata del cantor natural, del poeta intuitivo y profundo que encierra el sentido de la llanura. "Aquellas notas ingenuas, resonando en la paz de la noche, parecían recoger toda su poesía, como un rocío sonoro y bastaban para henchirla de amor humano y decir a los astros todos los dolores del alma". Son profundas, pero son ingenuas. Son su oyente, Federico de Ahumada, y su igual, el narrador, los que las dotan de sentido. Ellos son quienes las pueden comparar con Wagner y establecer que "aquella égloga, tan inocente, estaba, acaso, más cerca del misterio divino" (p. 135). Las puertas del cielo están en su casa y el que, quizá sin saberlo, tiene las llaves, trabaja para él.

Son artistas intuitivos, libres, y puede verse en el cuidado con que atienden a su vestuario (la "gauchesca elegancia de Jesús Benavidez", p. 21), y la calidad de sus herramientas. Nazario, por ejemplo, "tenía ribetes de artista natural", y, gracias a su pasada experiencia como platero, "podía fabricar, llegado el caso, dagas y facones de plata, con toques de oro, cincelandos hojarascas, según ese gusto rancio y libre a un tiempo, que ha hecho del cuchillo de trabajo en la pampa una joya admirable" (pp. 198-199). Como en las novelas de Gutiérrez, la plata reluce en las dagas y facones de todos los paisanos, pero como en *Don Segundo Sombra*, la violencia se ha domesticado, y ahora son "cuchillos de trabajo". Pero que tengan creatividad y un gusto libre, no quiere decir que no existan jerarquías. Ese gusto resulta "rancio", y el narrador se preocupa de señalarlo.

La pampa es una "comarca de pastores pensativos, amantes a la vez del cantar y del silencio" (p. 110). Hombres de pocas palabras, una vez más. Son, por supuesto, ingeniosos, con la frase justa, sintética y rebosante de sentido común siempre preparada. "Los chistes de Berón y del negro Cirilo" hacen que sean considerados "sin duda alguna" por Lucía como "los dos hombres más inteligentes del mundo" (p. 56).

Esto, como veremos al caracterizar a los personajes, no significa que se hayan neutralizado las exclusiones que consagraba ejemplarmente el poema de Hernández, sino más bien todo lo contrario. Gauchos y negros se igualan en la mirada señorial del narrador. La inteligencia de Berón y Cirilo, además, tiene su cauce natural en el chiste, lo cual supone una evidente jerarquización de los saberes. De otro lado, esta consideración de la inteligencia de los peones aparece en un momento en que el narrador sigue los pensamientos de la Lucía adolescente, narrándonos cómo desde la infancia sintió una gran fascinación por la vida campesina, por "el imponente mugido del ganado, la gritería del gauchaje, entre la niebla, y tantas otras cosas que ella no hubiera atinado a expresar".

La inteligencia de Berón y Cirilo forma parte del cuadro que contempla fascinada, sin atinar a expresar sus resonancias transcendentales, que sí glosa el narrador. Los chistes, junto a los gritos y los mugidos, forman parte del objeto contemplado. La inteligencia del narrador, evidentemente, es de otro orden, inconmensurable.

A donde si alcanza la de los peones es a detectar las causas del extraño comportamiento de Federico en su carrera hacia el abismo. "'Está muy cambio' -decían en el fogón; y algunos, que creían saber la causa, se guiñaban el ojo. Berón el de los chistes, llegó a ponerse un dedo en la sien y a menearlo a guisa de barrena, sin despegar la boca de la bombilla" (p. 312). Sin lugar a dudas, la caída del joven estanciero se precipita. Si sus aventuras ya andan en boca de sus peones, quizá desfiguradas y aumentadas ("creían saber"), e incluso aquel cuyo saber radica en los chistes "llega a" indicar por gestos su locura. La magnitud del error se aprecia en esta pérdida del respeto debido de los peones que el narrador observa con cierto escándalo. La estancia se sume en el desgobierno. Ello, de paso, reafirma la jerarquía de los saberes, y su inmovilidad se convierte en necesidad ética. Que los peones excedan el espacio del chiste, que se atrevan a cuestionar al patrón, motiva el desagrado del narrador. El responsable evidentemente, es Federico; que suceda es un síntoma más de su caída, tanto más lamentable cuanto que, como en otros muchos aspectos, antes de que se cruzara la extranjera en su camino, Federico había sido un estanciero ejemplar, garante, precisamente, de esa jerarquía entre los saberes:

"Fundó, para las muchachas, una pequeña escuela de faenas agrícolas, a fin de enseñarlas a vencer las condiciones de su vida semisalvaje y evitarles a un tiempo el peligro de la enseñanza con que enloquece las pacíficas chozas la escuela oficial" (p.50).

La miseria honrada

En los gauchos de la novela, por tanto, es fácil detectar su filiación con la imagen que en 1926 estaba en vías de canonización. Sin embargo, en una obra como ésta, en la que no es posible encontrar ninguno de los procedimientos que remedaban una perspectiva interna al mundo rural, en esa misma caracterización, se hace evidente la perspectiva y la jerarquía de valores que sostenía dicha conformación de la realidad. Así, el elegante gaucho Jesús Benavidez, "llevaba descoloridas y rotas bombachas", y "alpargatas que debieron ser un día negras o azules" (p. 21), y el puesto del servicial y trabajador Carmona, escenario de una entrevista entre Federico y Lucía "era un rancho a la vez triste y risueño, torcido todo hacia un lado, a semejanza del gaucho que habla con el patrón; rancho fabricado a la antigua, miserable a más no poder" (p. 275).

Es el recinto de la pobreza honrada y feliz, pero no por ello se le ahorra el adjetivo, "miserable a más no poder". Escribe además en el paisaje el gesto ante el patrón. Todo él se inclina, en efecto, ante "la preciosa patroncita" que lo envuelve con sus visitas y su bondad "en luz de dicha maravillosa" (p. 278). La hija de la familia, es integrante de este bucólico cuadro, pero tiene "ojos de astucia salvaje" y "tez como de barro seco" (p. 281). Incluso el cerdo "gruñía de modo lamentable" (p. 279). Toda la descripción del puesto en el que tiene lugar la entrevista de Federico y Lucía, hace patente la distancia que existe entre el espacio y sus visitantes, entre el gaucho trabajador y honrado pero maloliente (de nuevo se hace referencia al olor "de las ropas de pobre", y al "tufo a zorrino" de las botas, p. 275), y miserable.

La versión del gaucho que incluye la novela como parte del paisaje, aunque poetiza su pobreza, no alcanza a escamotearla por completo, no la borra. Este Carmona, fiel y trabajador, es pobre, como el compañero de Santos Vega que llevaba su nombre, pero su elegancia ha sido superada por su miseria. El narrador hace constar la felicidad del gaucho en esas condiciones -no puede ser de otra manera, parece estar implícito-, y lo hace con lirismo, pero al ser descrito desde fuera escribe también el gesto de desagrado del narrador. Forma parte del espacio agreste e inhóspito cuya lectura transcendente se realiza, pero el observador, el lector, en ningún momento abandona su vista panorámica, y ni siquiera finge acercar su perspectiva al mundo que describe y construye. Los protagonistas son estancieros, el entorno está visto desde la estancia, y en ningún momento se pretende lo contrario³.

Un matrero venido a menos

Algo similar, pero si cabe aún más revelador, sucede con las desventuras de Jesús Benavidez con la justicia. Encarcelado por las insidias de Cecilio, la apatía de Lucía y de Federico, demasiado ocupados con sus problemas sentimentales, le mantiene en prisión sin que la situación tenga visos de cambiar. Ante esto, escapa, convertido en un matrero a la usanza del género gauchesco. A partir de este momento, como veremos, tendrá más importancia como problema para Federico, al que considera responsable de su encarcelamiento, que como situación de injusticia⁴. En cierto momento, incluso parece ser

³ "Con ojos de propietario rico, de aristocrático hacendado [...] ha contemplado la campaña. Su pampa [...] es una pampa vista desde lejos, como a la distancia", no puede dejar de reconocer Enrique Williams Alzaga, *op. cit.*, p. 260. Aunque eso sí, la pampa, por supuesto, desde esa perspectiva, ha sido "honda, auténticamente sentida", *ibidem*.

⁴ O lo que es lo mismo, aunque en las palabras y desde la perspectiva de Berenguer Carisomo: "Terminará en la cárcel, en la huida, en las andanzas del 'matrero', pero sin altura épica, sin la grandeza de los tiempos fabulosos, compadecido y humillado", *op. cit.*, p. 119.

él el responsable de su situación. "Has hecho muy mal en escaparte -le dice Lucía-. Ya te iban a soltar, y todos hubieran visto tu inocencia" (p. 272) De hecho, el narrador pasa páginas y páginas sin ocuparse de él, y sólo resulta importante funcionalmente, convertido en "peleador y matrero" (p.352), al hacer posible la confusión que cuesta la vida a Lucía. Jesús Benavidez, que en sus primeras apariciones, como hermano de leche de Lucía, parece encarnar el ejemplar más acabado de gaucho que la novela presenta, como gaucho alzado completa el cuadro pampeano, la perfección de los detalles del telón, y el narrador no se preocupa en exceso por su suerte.

Los estancieros gauchos

Sin embargo, no todos los personajes que en la novela aparecen con actitudes o rasgos gauchescos son exactamente gauchos. Lucía, por ejemplo, sabe montar a caballo como sus peones, y desde pequeña, les acompañó en los arreos. Federico, se pasa la vida relatando pintorescas anécdotas de los tiempos gloriosos de la fundación, y de hecho, esta condición parcialmente salvaje le sirve para conquistar a Zita. Los invitados a comer reeditan antiguos ritos al devorar el asado, y cada uno pone "más amor propio que gula en la acertada elección del pedazo; señal de buen criollo" (p. 87). Los gestos, las actitudes de los estancieros, revelan su comunicación con la tierra, su entronque con el mito de orígenes. Ellos son sus depositarios y su traición a ese legado supone su destrucción. Ése es el mensaje de la novela, ésa es la advertencia que Larreta pretende lanzar.

Por eso no es exacto decir que lo gauchesco es en la novela sólo escenario. Lo es, pero sus personajes principales aparecen participando de él, siendo conformados íntimamente por él. Son depositarios de la tradición, como el narrador que cita con desenvoltura el saber del gaucho, y han de saber compatibilizarla con sus estudios de leyes y filosofía como el propio narrador inserta el saber del gaucho en su depurado lenguaje hispanizante y lo hace convivir con citas clásicas. Larreta no narra desde los gauchos, pero tampoco pretende ser su cronista. Los gauchos que le interesan en realidad son los estancieros gauchos, para utilizar la expresión de Benito Lynch. Mira desde la estancia desde el principio y no lo oculta. Es más, dentro de la estancia, mira sobre todo hacia las casas, y hacia las habitaciones del patrón.

Y eso evidencia sus fisuras. Federico es un gaucho sin haber sido resero. La novela de Güiraldes justifica líricamente esta filiación en un relato de aprendizaje. Larreta lo da por supuesto, y entonces escribe crudamente las jerarquías que Güiraldes sublima. Y hace entonces convivir a los estancieros, depositarios de los valores de los gauchos épicos, con la fuente de sus esencias, sin ficcionalizar la transferencia. Los gauchos son

elegantes pero malolientes, valientes pero míseros. Son como descendientes bastardos del linaje hercúleo de Lugones. Federico adopta la elegancia y el coraje, les deja lo demás, y el narrador escribe la diferencia. Pepe Domínguez por su parte habla de obligarles a no modificar su traje. Su función de origen, o más exactamente, de resto del paisaje original, no excluye su lugar subordinado, es más, su sueldo incluye esa labor (p. 171), y lo que aportan son gritos que armonizan con los mugidos y chistes. Por eso, *Zogoibi* puede leerse como el reverso de *Don Segundo Sombra*, otra de las versiones posible del gaucho en las ficciones oligárquicas de los años 20: porque escribe su gesto escenificando sus fisuras.

4. Federico de Ahumada: un prototipo atribulado

Con el sentido totalizador que, explícitamente, Enrique Larreta le atribuye a la novela, los distintos personajes van a ir representando diferentes actitudes vitales, diferentes sentidos alegóricos¹, respecto a los cuales el narrador va a tomar partido y aleccionar de forma manifiesta. Como veremos, no obstante, en ocasiones, el trazado de los arquetipos presenta fisuras, y los personajes, o no siempre significan lo mismo, o no siempre son en el texto como el narrador nos dice infatigablemente que son. Por esto, así como por su posición central en la novela, centro en el confluyen todos los vectores ideológicos que la novela escenifica, es especialmente interesante el análisis de la figura que titula el texto.

La fidelidad a un doble linaje

Federico de Ahumada, siguiendo las palabras de André Jansen "es el último gaucho, el verdadero gran señor de la Pampa. Posee por eso la nobleza melancólica, la ascendencia española, la fuerza física y hasta el fatalismo que emana de su materialismo filosófico"². Como hemos visto, Larreta da por supuesto el vínculo esencial de la clase dirigente con sus peones, como si su novela fuera posterior al relato mitificador del vínculo que Ricardo Güiraldes escribe ese mismo año. Así, como la crítica se encarga de sancionar, Federico es un gaucho. Es el heredero directo del pasado épico y heroico, mucho más que Benavidez o Máximo, ejemplares decadentes. Es un auténtico prototipo del argentino perfecto, el que Larreta va a diseñar para que sea corrompido sangrantemente en los brazos de una "extranjera".

Desciende por línea directa de los fundadores. Su padre realizó "en el desierto esa obra admirable, ese mundo en compendio que representa una estancia argentina, teniendo que gobernar a lo soldado hombres de toda raza y de toda calaña" (p. 40). La jerarquía, por tanto, ya existía en el origen. De él parte un doble linaje que no llega a cruzarse jamás en esta ficción.

Los pinos de la estancia son hijos del pino de San Martín (p. 178). El nombre del prócer, como el de Sarmiento, que entregó al abuelo de Lucía unas semillas que hoy son grandes eucaliptos (p. 19), se vincula a los árboles. Como ellos se enraiza en la tierra de

¹ En palabras de Berenguer Carisomo: "Saturados de verdad, de particular contenido humano, cada uno sirve para indicar, al mismo tiempo, un valor 'argentino' en el sentido abstracto y universal", *op. cit.*, pp. 117-118.

² *Op. cit.*, p. 143. O, en el mismo sentido: "Federico de Ahumada representa sin 'pintoresquismo', sin ropavejería nuestro 'último gaucho', el verdadero, el señor", Berenguer Carisomo, A., *op. cit.*, p. 181.

los Ahumada, sellando su vinculación al origen, al pasado que se glorifica de los pioneros, y que al mismo tiempo inviste a los descendientes con el deber de llevar la patria sobre sus hombros sin traicionarla. Por si algo faltara, la abuela de Federico, Misia Adelaida Sánchez de Alzáibar, vive con ellos, y hace revivir ese pasado de referencia, obsequiando al muchacho con "sahumerios de antaño" (p. 39).

Y la verdad es que el joven Ahumada está cumpliendo a la perfección con su destino histórico. Amplia la casa y la estancia siguiendo el trazado original, respetando la voluntad de sus mayores y su "poético sello" (p. 50), pero garantizando él mismo su avance. Por ejemplo, respeta las reminiscencias andaluzas del plan original, idénticas, por cierto, a la de la casa del propio Larreta, y que, de ningún modo, son consideradas en la novela como extranjeras. El propio padre Torres lo es. Larreta no pierde ocasión de señalar la ascendencia hispánica de lo argentino. "¿Qué había sido el gaucho -se dice Federico- sino un zagal andaluz?³".

De hecho, no solo hace convivir los patios andaluces con los árboles de Sarmiento, sino que lleva la filiación de su gran señor gaucho hasta la ciudad de don Ramiro, e incluso hasta emparentarlo con Santa Teresa de Jesús. Significativamente, es el sacerdote español el encargado de construir el discurso genealógico:

"Según el padre Torres era cosa indudable que estos Ahumadas de la Argentina, descendían de algún hermano de Santa Teresa.

-¿Acaso? -preguntaba don Alvaro, hablando con Federico- ¿Acaso, no estuvieron todos ellos en América? [...] Los siete hermanos -decía- unos con el nombre de Ahumada, otros con el nombre de Cepeda, ilustraron, desde la Florida hasta Chiloé, la historia de la Conquista. Ya sabe usted, Federico, que Rodrigo, el predilecto de la Santa, el compañero de su niñez, [...] estuvo con Mendoza en la primera fundación de Buenos Aires [...] En cuanto a Agustín, el heroico soldado cantado por Ercilla, el más famoso y travieso de todos, el que fue nombrado, al final de su vida, gobernador del Tucumán, guerreó mucho en Chile y nada tendría de extraordinario -proseguía, picarescamente, don Alvaro- que anduviera, también, haciendo de las suyas por Catamarca. Además, Federico, no hay más que mirarle a usted la cara" (pp. 46-47).

Por cierto, que esta reconstrucción hipotética recuerda sorprendentemente a cómo el propio Enrique Larreta establecía su árbol genealógico hasta emparentar con el arquitecto florentino renacentista Andrea Contucci⁴.

³ El mismo Larreta insiste en esta idea en otras obras. Véase sino la presentación que realiza del personaje de don Dámaso en la edición de su obra teatral *El linyera*: "DON DAMASO (65 años). Puester. Tipo señorial y tranquilo de gaucho arraigado. Alto, seco de carnes. Ojo vivaz, aguileño. Rostro español inconfundible, con esa singular expresión que comunica la vida ecuestre en los grandes espacios. Maneras nobles de antigua tradición arábiga. Pasa sin gran transición de la gran severidad a la risa violenta, lo que suele también observarse hoy día en el hombre berberisco", Larreta, Enrique, *El linyera*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1947, p. 12. También puede detectarse en los "ojos morunos" de Venancio, el gaucho protagonista de "Fuerte como la pampa", *op. cit.*, p. 34.

⁴ "La hija de Carlos IV de España, Carlota-Joaquina, reina de Portugal por su matrimonio con João VI de Braganza, estuvo a punto de hacerse coronar reina del Río de la Plata en Buenos Aires. Su agente

Un criollo perfecto

Además de descender de los padres de la patria y de los conquistadores, Federico se nos revela como el depositario de los valores de los gauchos de antaño. Viste como ellos (p. 106), los acompaña en sus tareas ("pialaba y enlazaba a la par de los más diestros, siendo capaz de bolear y montar un potro donde lo hallase", p. 52), y se confunde con ellos, llega a decir el texto (p. 56). Sin embargo, el esplendor de su traje típico contrasta con los andrajos que viste Benavidez. Su ortodoxia, su cuidado en cada uno de los detalles (cuando va a visitar a Zita, trata de "ponerse más gaucho que nunca", p. 106; construye una pintoresca -y comfortable- tapera para sus encuentros amorosos⁵), excede a la de los peones, que lo hibridan sin ninguna consideración, como señala Pepe Domínguez ("¡Y esa gorra inglesa y esos viejos zapatos amarillos!", p. 171). Es más real que sus referentes, más gauchesco que los gauchos.

En un momento en que se observa la decadencia de los gauchos, Federico es su estilización, su quintaesencia, su codificación. Supone la transmisión, como había dicho Lugones veinte años antes⁶, a "la clase superior", de los valores y del espíritu de las clases populares, de las idealizadas clases populares de antaño. Los recuerdos no tienen olor.

confidencial en esta última ciudad y su embajador cerca del Cabildo de Montevideo se llamaba Felipe Silva Téllez y Contucci. Sabemos por otra parte que el escultor y arquitecto florentino del Renacimiento, autor de una de las puertas de oro del baptisterio de Santa María de las Flores de Florencia, Andrea Contucci, llamado 'Il Sansovino', pasó más de diez años en Lisboa. Don Felipe, declara Larreta, era el fruto de sus amores con una Silva Téllez. Desposó a la hermana del general uruguayo Oribe [...]. Éste, a su vez, casó con la hija de este matrimonio, su sobrina por alianza matrimonial. Y precisa: 'Yo mismo soy descendiente de Felipe Silva Téllez y Contucci y del general Oribe'. (JANSEN, A., *op. cit.*, p. 73)

Sin duda, dos ejemplos paralelos de construcción de árboles genealógicos, de orígenes prestigiosos, que vinculan al sujeto a los orígenes de la patria, en el caso de Federico, y en el caso del propio Larreta, además, a la historia del arte. Dos muestras incontrovertibles de dos condiciones excepcionales innatas, por supuesto, escritas como dignas de veneración. Aunque no deja de ser curioso que estos dos árboles genealógicos incluyan la *bastardía* como precisamente el punto de enlace con la nobleza y la santidad española y con el arte del renacimiento respectivamente. Desde la propia lógica señorial y de linaje que invoca Larreta, éste escribe la condición de segundos de los linajes latinoamericanos. Sólo una cierta *bastardía* les permite entroncar con los centros de los que dimana el linaje y la cultura prestigiosa. Una vez más, Larreta combina nacionalismo y escritura de la condición de argentino como segundo, como menor, con respecto a Francia, con respecto a Italia, y, como novedad, con respecto a España.

⁵ "Pensando que una mujer como Zita, turista infatigable y de tan curiosa imaginación, debía deleitarse en las cosas y costumbres típicas de cada país, Federico restauró y aderezó la tapera conservando en su interior el sello genuino, sin quitarle por fuera su misterio de choza abandonada", pp. 197-198. "El lector si es un poco imaginativo se cree en el bar del zoológico", apostilla Soto, *op. cit.*, p. 27.

⁶ "Felicítome -declara- por haber sido el agente se una íntima comunicación nacional entre la poesía del pueblo y la mente culta de la clase superior; que así es como se forma el espíritu de la patria", Lugones, L., *El payador*, Caracas, Ayacucho, 1979, p 201.

Porque aunque el texto nos diga lo contrario, Federico no se confunde con sus peones. Para empezar, sólo pasa seis meses en la estancia. Los otros seis, en Buenos Aires. Lo gauchesco se urbaniza, y entra en La Recoleta a jurar amor eterno sobre la tumba de los antepasados (p. 267). Su mismo coraje gauchesco invierte el de Vega, Hormiga Negra o Fierro, pues lo demuestra precisamente reduciendo a un matrero, Venancio (p. 52).

El narrador lo celebra, porque integrar el imaginario gauchesco significa escenificarlo al servicio del orden, de la disciplina y de la jerarquía. Una determinada violencia de caracteres gauchescos se incluye en el texto como legítima en tanto que al servicio del orden. Quizá desde aquí haya que entender que Federico admire la paciencia de Mr Wilburns ante las huelgas de sus trabajadores (p. 224). Tanta paciencia no es gauchesca, como lo demuestra la mención al gobierno ejercido antaño por el padre de Federico, sino una influencia foránea perniciosa más. Significativamente, la novela termina con un falso duelo de facones. Tras ser desvirtuado por la traición, el gesto gauchesco es el medio por el que Federico se autodestruye.

Su padre quiso que estudiara leyes. El proyecto que para él se diseñó desde los albores de la patria incluía el acceso a la cultura sin abandonar la línea directa con la tierra. Se expresa casi en términos de perfeccionamiento generacional (las labores campesinas iban "perdiendo su primitiva rudeza, al perfeccionarse, al espiritualizarse", p. 49). A Federico de Ahumada le está reservado el destino de Fabio Cáceres, el ideal de la clase dirigente tradicional en el maremágnum de la modernización. El muchacho desempeñará, de hecho, su lugar en el orden de las generaciones a la perfección hasta que la *extranjera funesta* se cruza en su camino.

Un prototipo atribulado

Y es que el acceso a la cultura presentaba un grave peligro. El equilibrio entre tradición y modernidad resultaba precario. Embebido por la soberbia, se aleja de la fe de sus mayores, y ello acarrea rápidas consecuencias negativas. Para empezar, las tías de Lucía, garantes de su salud espiritual, no pueden tolerar que se case con un hereje. Para continuar, y como que "no puede existir moral sin Dios" (p. 255) se abre ante él la pendiente del desenfreno. La lectura de novelas francesas, otra de las consecuencias nefastas del acceso a la cultura, consuman la perversión del muchacho. Zita solo tendrá que insinuarse. De joven estanciero de prestigiosos ascendientes pasará entonces a poder ser comparado con la hija del negro Cirilo (p. 319).

La crítica corista de Larreta explicita con amplitud el contenido ideológico -el mensaje moral- de las tribulaciones de Federico. "Atraído por los placeres de lo desconocido y exótico que encarna la extranjera señora de Wilburns, -pontifica Hebe N. Campanella- el joven hacendado siente, al mismo tiempo, que esa atracción encierra algo maléfico porque está amenazando la paz de su ánimo, robustecido, no obstante cierta pernicioso infiltración de doctrinas modernas negativas y relativistas, con el ejercicio de las virtudes de la raza, con el culto al terruño, con el amor a la dulce Lucía"⁷. No puede glosarse mejor.

El profanador profanado

Sin embargo, sabemos que Federico es un crisol de virtudes fundamentalmente porque tanto el narrador, como los otros personajes, como él mismo, nos lo recuerdan constantemente. Sabemos que participa de los trabajos de la estancia porque así se nos dice al presentarlo, pero lo cierto es que durante la acción de la novela no parece excesivamente ocupado⁸. Es así tras su caída, pero en ningún momento nos lo encontramos ejerciendo su destreza gaucha. En la hierra, por ejemplo (pp. 229 y ss.), es un espectador hastiado. Y sin embargo no deja de hablar de sus habilidades gauchas y de sus experiencias camperas. Le son muy útiles en sus asedios galantes. El depositario de las esencias patrias revela así su impostura, y sus ropajes gauchos, explican su esplendor de traje típico por su carácter ornamental.

En cuanto a su caída a manos de la pérfida extranjera en la que "no queda nada que profanar" (p. 232), y su condición de víctima inocente que la mujer mundana despierta a los placeres del cuerpo y esclaviza, parece consecuencia de un reparto de papeles que el narrador moralista realiza de una manera arbitraria, aunque ideológicamente clara. Porque lo cierto es que ya se nos ha hablado de la "casa secreta de muchacho soltero" que tiene en Buenos Aires (p.101), y de la fama de calavera que arrastraba en el momento de su compromiso con Lucía (p. 161). Sus coloquios amorosos con Zita revelan en él a un consumado galanteador. No parece probable, por tanto, que Zita le haya enseñado nada que no conociera. Su candor, su inocencia alterada que protesta ante su disipación, que se mantiene en el fondo y le hace entender su destino cuando ya es demasiado tarde, su condición de víctima, es un efecto de los discursos del narrador.

⁷ *Op. cit.*, p. 157.

⁸ Luis Emilio Soto ya señalaba este aspecto del personaje: "¿Qué motivos determinaban una permanencia tan prolongada allí? No lo sabemos, pues en el curso de la novela no se expresa ninguna ocupación suya", *op. cit.*, p. 16.

De un lado, encontramos escrita así de manera ejemplar la doble moral sexual para hombres y mujeres que la jerarquía de valores burguesa implica. Zita es una cortesana sin escrúpulos que no tiene nada que profanar. Federico, que tiene un apartamento especializado en la ciudad para sus correrías, aparece con su virtud intacta y fácilmente impresionable. El profanador consumado (y nótese el reparto de papeles que el verbo implica) resulta profanado a su vez por una mujer en que ya no queda ni un solo resquicio de *sagrado*.

De otro lado, evidencia el modo en que el discurso valorador y moralista del narrador se superpone sobre el relato. Federico es virtuoso porque sí. Lucía lo considera incapaz de mentir ("sé que antes te dejarías matar que faltar al juramento que acabas de hacer", 289), y el narrador participa de esta idea, sin que ni un solo hecho a lo largo de la narración, lo corrobore. Por ello mismo, es posible leer contra el narrador, incluso fácil, y observar las quiebras de su discurso, sus huecos, las asimetrías, las aparentes incoherencias de su mensaje moral, los elementos ideológicos que cierran el texto, y que completan (y dan sentido a) su discurso virtuoso.

La moraleja

Federico de Ahumada, con sus orígenes hispánicos y antepasados entre los fundadores del estado, es el arquetipo criollo que Enrique Larreta erige para su fábula moral. Como tal, irá moviéndose entre elementos que representan de manera obvia el bien y el mal. Es evidente que Larreta pretende alegorizar así determinada manera de leer la situación histórica de la Argentina. Y, en efecto, es muy significativo que complete explícitamente el proceso de inversión de la dicotomía sarmientina y de la escala de valores de la generación del 80. El cosmopolitismo es ahora traición, dirá el nacionalismo de los años 20 y 30.

Otra cosa es que la debilidad discursiva de Federico facilite la labor del crítico. A lo largo de los capítulos que protagoniza, es evidente que su alcance "alegórico" le viene dado por los discursos valoradores y cerrados del narrador, que, en ocasiones, ignoran datos proporcionados por él en otros momentos. Puede entonces dar igual que sea un joven calavera porteño, o que su gauchismo se limite al disfraz. El narrador ha decretado que es un inocente seducido por la malvada extranjera o que trabaja en pie de igualdad con sus peones y es así. Aunque ni una sola escena de la novela lo corrobore. Y es que si las aventuras urbanas eran un juego de niños bien, el narrar efectivamente a Federico haciendo de resero, hubiera supuesto el colapso de este narrador firmemente jerárquico.

Federico es un gaucho. Sin embargo, los universos narrativos de los gauchos efectivos de su estancia y de los estancieros están rigurosamente separados. Tanto como lo podían estar en un Cambaceres. O lo que es lo mismo, la separación entre los llorados gauchos del pasado y los peones del presente es absoluta. Y a diferencia de Lugones, *Zogoibi* mitifica a unos a la vez que muestra a los otros.

Lo peculiar de la narrativa de Larreta, entonces, es que escenifica ejemplarmente, la contradicción entre el discurso criollista de la oligarquía nacionalista, y el otro discurso, aristocratizante, que la constituyó como grupo social en el siglo XIX. Federico, como construcción textual es un lugar excelente para observarlo. De nuevo un texto de este corpus pretende conjurar una crisis y la representa ejemplarmente en su escritura.

5. Dos mujeres para Federico: el espesor de signos de los cuerpos femeninos

La función en la novela de las mujeres que rodean al protagonista es evidente. Es el objeto, acertado o equivocado, de la elección y del deseo del sujeto masculino¹. Todos los sentidos que el narrador les asigne, tendrán que ver con ese lugar subsidiario². Una vez más, la crítica exegética y hagiográfica de Larreta, al escribir desde un lugar semejante, hace explícito el discurso ideológico que subyace al relato. Veamos, que nos dice la inefable Tharsis Colón Ortiz a propósito de la función de los personajes femeninos en la obra de Larreta porque, dejando aparte el tono, es muy exacta:

"A la mujer se le asigna un papel importante en la novelística de Enrique Larreta. Sirve para trazar el derrotero del destino del hombre; fraguar su dicha o su desgracia. Aparece como madre, novia o amante"³.

La novia perfecta

Lucía es la novia. Su papel en el relato tiene sentido con respecto a Federico. Aparece más mencionada en las reflexiones de éste, y en los consejos que le dan los otros que directamente en el relato del narrador. Es la opción correcta para un Ahumada. Tiene todo lo que Federico puede desear. Es inocente y pura ("un ángel", p. 255); honrada y piadosa ("¡Qué sería de mí sin tu amparo, Madre Santa!", balbuceaba [...] al fijar sus ojos, llenos de lágrimas, en la Virgencita de los Dolores", p. 265); ama a Federico con auténtica pasión, él es el destino último de toda su vida ("si él me traiciona, yo me mato", p. 25); y, además, es la personalización de la pampa, su quintaesencia. Tiene "gracia, verdad, pasión, inocencia [...] y todo ello impregnado de agreste lirismo, como la misma llanura que la preciosa muchacha parecía llevar siempre reflejada en sus ojos inmensos" (p. 351). No sólo, como el joven Ahumada, tiene toda la historia de Argentina sobre sus espaldas -recordemos de pasada los árboles de Sarmiento-, sino que, y las palabras de

¹ Como veremos, Larreta despliega ejemplarmente en este par de mujeres el esquema finisecular, mujer fatal ("bella destrozadora de corazones")-mujer frágil, explicitando todo el potencial conservador que encierra esta división binaria de los roles femeninos, vid. Hinterhauser, H, *op. cit.*, p. 92. En este sentido, como en tantos otros, *Zogoibi* es una novela ejemplar, pues muestra lo que los otros textos velan.

² A este respecto, afirma acertadamente Gladys S. Onega, extendiendo el juicio a la totalidad de la obra de Larreta: "Larreta [...] ubica a la mujer como un objeto de posesión masculina, marcada por una exigencia de integridad esencial. Esa integridad debe alcanzar a todos los órdenes: físico, moral, religioso, económico y racial; cualquier desgarramiento la invalida como esposa, única situación a que puede aspirar dentro de la sociedad jerarquizada sobre el derecho de propiedad", *op. cit.*, pp. 45-46. Como veremos el par formado por Lucía y Zita confirma plenamente esta afirmación.

³ *Op. cit.*, p. 55.

Colón Ortiz vuelven a ser certeras, "simboliza la tierra virtuosa, generosa y dolida por el desarraigo del hombre argentino"⁴.

Es una opción para Federico. Es la opción correcta por toda la carga simbólica que acarrea. El texto la identifica con la tierra en diversos pasajes, y explicita su condición de símbolo. "Lucía [...] era el terruño palpitando en un ser" (p. 250). Su rostro palidece "como los pastos cuando se doblan bajo las primeras rachas del temporal" (p. 285). Su risa resuena "como el trino súbito del hornero" (p. 36). La expresión de sus ojos le pone "una fascinación de lejanía salvaje" (p. 285). Ello conduce a su desrealización ("La sombra de Lucía se alejaba a escape"), a convertirla, en su desgracia, en un ánima errante ("parecióle [a Federico] que la voz de la noche murmuraba el nombre de Lucía y que el fantasma de la muchacha se le sentaba fugaz, en el anca del caballo, como suelen hacerlo las ánimas errantes", p. 135).

El mismo Federico es consciente de tanta belleza y de tanta virtud, y se repite a sí mismo una y otra vez el amor profundo que siente por ella. De hecho, cuando en la noche fatal, Federico se libera de Zita, no sólo anhela el amor de Lucía, sino que se muestra consciente de lo que consigue a través de ella. Sabe que es un símbolo, y comparte su significado con el narrador:

"respiraba con fruición de la inmensidad, el hálito de aquella tierra sin historia, como decía la extranjera; pero tierra de esperanza, de juventud, que él volvía a comprender con todo su orgullo nativo, preparándose a sentirla, como nunca, muy pronto, muy pronto, en el corazón de Lucía y a besarla toda en sus ojos de virgen" (p. 373).

Lucía es como la tierra propia. Es la tierra. Poseerla a ella es poseer la tierra, los árboles del presidente Sarmiento, asumir sacramentalmente la propia identidad y el propio destino. Es la quintaesencia de la tierra, es decir, la quintaesencia de lo que se posee. Es el objeto correcto del deseo, su objeto simbólico. Todo lo que es esencialmente, el paisaje, la tierra, le pertenece al hombre. Ella es el camino transcendente, esencial y simbólico de esa posesión. Esta condición sublime sella su lugar subalterno.

Casi sus únicas acciones son el lamento y la oración; ante Federico, también la súplica (véase si no el diálogo del capítulo 24). El mejor lugar que se le concibe, el lugar correcto, el que responde a su esencia, es tejer junto a la madre y la abuela de Federico (pp. 287 y 304); sancionar la continuidad generacional a través de la continuidad de la sumisión; ejercer su función de garante de la tradición desde el comedor en penumbra; velar por Federico, observarlo, ser su guía; escuchar sus pasos nerviosos y no entenderlos, preocuparse por él y esperarle. Esa es la importancia de la mujer en la obra

⁴ *Ibidem*, p. 47.

de Larreta. Eso es lo que ha querido decir Colón Ortiz. Y también desde ahí hay que leer otras frases suyas tan contundentes como ésta: "Lucía encarna lo real y Zita la apariencia ilusoria"⁵. Lucía es lo que parece.

La abogada de los pobres

Ocupa por ello un lugar intermedio entre los peones y Federico: el lugar más alto en la jerarquía de los objetos. Un pasaje, la descripción de su bondad para los peones que realiza el narrador en el capítulo 24 (pp. 278-279), condensa de manera ejemplar sus posiciones relativas con unos, con otros y con el propio narrador.

Frente a sus gauchos, se nos dice, su posición es conmisericordiosa y maternal. Es "el hada de los ranchos", como la llamaba Federico. Sus ahorros los empleaba "en comprar ropas y embelecocos para distribuirlos entre la gente rústica". Con su presencia "envolvía en luz de dicha maravillada a padres y a hijos". "Los chicuelos solían besarla el vestido, cuando ella no los veía, y las muchachas de su edad, que habían jugado con ella, en otro tiempo, adivinando, ahora, lo que pasaba en su corazón, la rodeaban de un cariño más apasionado, en que cada una, probablemente, ponía también la emoción de sus propios secretos".

El narrador observa conmovido sus regalos para la gente *rústica*. Dádivas graciosas de su bondad, que reafirman las distancias entre la "preciosa patroncita" y las "chozas humildes", al mismo tiempo que se escribe su inutilidad, su carácter simbólico y ornamental. Son "embelecocos", regalos inútiles, que sólo sirven para subrayar la bondad del patrón. Lucía irradia luz, y los muchachos le besan el vestido. Es una criatura divina de bondad maternal y desinteresada. Sus problemas, como corresponde a su condición superior, son de distinto orden a los de las otras muchachas de su edad, que la miman y proyectan sobre ella, "probablemente", sus propios secretos, conociendo y respetando esa diferencia esencial, que son insignificantes en relación con los de la patroncita. El adverbio, sin embargo, escribe lo que de hipótesis del narrador tiene esta preciosa escena, lo que de proyección de la estructura de sentimientos del narrador tiene esta descripción de los sentimientos de los otros.

Sin embargo, una cosa parece clara. La relación de Lucía con sus peones es de carácter maternal, y el narrador comparte con ella la perspectiva al narrar sus caritativas y buenas acciones. A continuación, sin embargo, el narrador se refiere a la defensa que de los peones hace Lucía en su casa, y entonces la situación varía:

⁵ *Ibidem*, p. 46.

"sobre todo a la hora de las comidas, Lucía era el abogado de los campesinos, hasta perder a menudo la calma y encenderse en llamas de *graciosa cólera quijotesca*, que hiciera reír y también lloriquear, más de una vez, al Padre Torres. *De haber seguido sus ideas, no hubiera durado mucho la prosperidad económica del establecimiento*. Sin embargo, las tías, buenas cristianas, la escuchaban y complacían con harta frecuencia. Tonito la llamaba la *anarquista*" (pp. 278-279)⁶.

Cuando las reivindicaciones de la chica, aunque sean de sobremesa, superan los embelecos, entonces el narrador la abandona, y adopta la posición del Padre Torres. Hace evidente que existe un peldaño entre ellos. Su capacidad de enternecimiento es una parte de sus virtudes femeninas, pero no debe tomarse demasiado en serio. El narrador la mira entonces desde arriba y encuentra graciosa su indignación. La compasión es prenda de mujer virtuosa y todo lo que se quiera, pero llevada demasiado lejos supondría la quiebra del establecimiento. Se ha escrito la miseria de los peones. Una vez más, la novela exhibe la operación ficcional que realiza, al mostrar la miseria del rancho de Carmona como el reverso de "la prosperidad económica del establecimiento".

Y, sin embargo, cualquier reivindicación solo puede aparecer en el relato en forma de ideas de chiquilla. El narrador sentencia inapelablemente la insensatez de las propuestas, y el Padre Torres, con su emoción, lo corrobora. Es una virtud que conmueve, que hace "lloriquear", porque en su desprendimiento llega al olvido de los propios intereses, a la santidad, o, lo que es lo mismo, a un *anarquismo* ingénuo e inconsciente, que resulta entrañable para los suyos. Ahora, mientras, de paso, se equipara movimiento obrero y puerilidad, es ella la que recibe la mirada paternal.

Hacia arriba respecto a su familia y al cura; hacia abajo, respecto a los peones que protege; relación horizontal en la cadena de tejedoras del comedor en penumbra. Las relaciones que mantiene Lucía con otros personajes permiten trazar ejemplarmente todo un mapa de la situación relativa de la mujer en el modelo conservador. La otra posibilidad, aparece irremisiblemente condenada a la exterioridad con respecto a la comunidad nacional.

Zita Wilburns: la amante

Zita Wilburns es la amante, y, por tanto, todo lo contrario que Lucía: la extranjera perversa entre los sanos criollos, la opción errónea de Federico, que le llevará a la perdición. Su importancia en la novela también está en función del protagonista masculino. Está casi concebida como un negativo de Lucía. Es su opuesta, y cada rasgo

⁶ La cursiva es mía.

en que invierte las virtudes de la novia de Federico, será una condición más para su perdición.

Si Lucía era fundamentalmente contemplativa, si sus acciones definitorias eran la oración y la súplica, Zita Wilburns es un personaje mucho más activo, y eso la convierte en inquietante y peligrosa. Aunque se ve arrastrada por su marido a un lugar al que nunca deseó ir; y, por tanto, es dependiente, trata de conquistar una autonomía personal administrando y controlando sus dependencias. Es capaz, así, de arrastrar al hombre; pretende hacer valer su papel de objeto sexual y extraer beneficios en lugar de sacralizar el vínculo, y eso hace de ella una cortesana sin ningún tipo de atenuante. Si Lucía aparece sobre todo como personaje de las reflexiones enfermizas de Federico, Zita es una presencia real y física en las páginas de la novela. Su cuerpo inquietante y sensual condiciona el desarrollo de todo el argumento.

Si Lucía tenía sentido en la novela sobre todo como idea, y esto conducía a su desrealización, a su conversión en un ángel, una sombra o un ánima, Zita es sobre todo un cuerpo. Es el objeto prohibido del deseo a cuya fascinación parece sucumbir también el narrador. Es un cuerpo lánguidamente extendido en una "larga silla de paja" (p. 117), versión pampeana de la *chaise-long* modernista, un "hondo gesto felino" (p. 123), unos "ojos chispeantes y claros", unos "rubios cabellos" (p. 108) que se convierten en "gruesas víboras de oro" (p. 345), un "emocionante pecho" con "ilusión de magnolias" (p. 187), "un aroma como selvático y tempestuoso a éter y a verbena" (p. 256), "un melindre libidinoso" y un "roce" y una "ondulación de lujuria" (p. 310). Todo arrastra poderosamente el deseo de Federico, el "delirio vicioso" de "sus instintos" (p. 308), incluso un momento antes de la despedida (p. 369).

El narrador no le ahorra calificativos, ni a ella ni a la pasión de Federico, pero él mismo se complace en las formas de su antagonista hasta tal punto, que, quizá ante el temor de que la "extranjera" gane también a los lectores frente a la pura Lucía, ésta se contagia de sensualidad. La presencia de Zita impregna el discurso que mira con deseo también a Lucía. La misma retórica ideal de Federico para el amor de su novia, desvela por momentos lo que oculta y se revela preñada de deseo. Federico, así, observa "bajo el ceñido paño obscuro la perfección de su cuerpo, donde ya se presentía la sazón de la mujer", a pesar de que luego la emprenda con la retórica de "ángel nocturno", "cielo místico" y "amor ideal" (p. 282), o recuerda "su grácil cuerpo ceñido por la concisa tela de la amazona" (p. 306)

Si la novia de Federico es inocente y sincera, si basta una carta o una palabra para devolverle la "dicha", su amante, quince años mayor que él, es artera y mentirosa, fría e intrigadora. Sus cabellos rubios están teñidos (p. 119), su cuerpo conoce a la perfección

la retórica de la seducción, sabe dosificar sus cantos de sirena para llevarse al incauto muchacho a París. Sabe vestir "un hábito monástico" y "sandalias de monja", leer "un librito de fraile" y fingir tener "espirituales deslumbramientos" (pp. 117-118), pero, cuando llega el momento, sabe también dar a sus labios "esa claridad que, según dicen, roe los mármoles y suele dañar el cerebro del hombre" (p. 133). Nada es sagrado para ella, ni el amor ni la familia. Es capaz de inventar un hermano moribundo en Europa, y señalar la posible herencia como la única razón para acudir junto a él (p. 330). Su voz se vuelve "seca, agria, y hasta con vagos tonos hombrunos", cuando habla de dinero (p. 347). Lucía se entrega entera en cada frase. Zita permanece insondable, mucho más allá de sus palabras.

Lucía es la tierra misma. Zita, que como dice Jansen, es "no solamente inmoral sino extranjera",⁷ sólo es capaz de prestar a la tierra una mirada extrañada, de "turista infatigable" (p. 197), aún en sus momentos de fascinación. La compara con otros lugares exóticos vistos durante sus viajes (los flamencos "le recordaban las dos semanas divinas de su viaje en dhahabiyé, por las aguas del Nilo", p. 366), con los espacios prestigiosos de la alta cultura ("el olor veneciano de la laguna", p. 365), con referencias literarias ("al principio [...] demostró gran entusiasmo por aquel interior primitivo que evocaba, según ella, "las chozas pastoriles de los idilios de Teócrito..."). Obviamente en la mujer la cultura no es, en esta ficción, una cualidad positiva. No hay riesgo de que Lucía haga citas similares.

Cuando no es así, su desconocimiento la inquieta ("...pero, pronto, comenzó también a manifestarse como lastimada por tanta rudeza, por tanta barbarie", p. 201), le llena de terror ("en tu país, todo me asusta", p. 205), demasiado espacio abierto para esta criatura de salón de la alta sociedad ("aquí todo es desmesurado", p. 206), demasiada naturaleza para este ser artificial y sofisticado. El espacio de la barbarie ahora lo es para el extranjero. Y no deja de ser curioso que la sensualidad y el sexo estén del lado de lo artificial. Lo natural es aquí el espacio de la égloga cortés.

El origen de Lucía, flor de donde crecen los árboles de Sarmiento, está claro. Es la tradición. Zita, no sólo es extranjera, sino que su origen es misterioso, se niega a revelarlo (p. 206). Lo nebuloso de su pasado completa el perfil de la aventurera, frente a los intachables ancestros de la novia oficial. Es ignorante sobre Argentina y sobre su historia "¡San Martín! [...] ¡Qué gran santo! San Martín de Tours. ¿No es eso, Padre? El que partió la capa con el pobre. ¡Adoro esa historia!", p. 178), y toda su filiación es ficticia -y moderna-, parece un personaje de las novelas francesas ("Zita estaba hecha con

⁷ *Op. cit.* p. 149.

lo mejor de las más esquisitas figuras de los libros modernos", p. 183) que ella misma, para completar su extravío, recomienda a Federico (p. 314).

Si Lucía afinsa a su prometido en su tierra y en su tradición, todos los turbios manejos de Zita tienen como objetivo sacar de allí a Federico, llevarlo a París, escenario de todas las disipaciones. "Usted, señor de Ahumada, -le dice- ha nacido para vivir en París y no en las pampas" (p. 183). Si Lucía, enlaza con la madre y con la abuela de Federico, es simétrica y continuadora, Zita es su rival, la que trata de arrancarles definitivamente a su hijo y a su nieto ("Siempre lo mismo. O tu novia o tu madre. ¡Por favor!", p. 339).

Zita Wilburns es, así, el personaje negativo, la opción perversa, la traición, el otro vértice del triángulo que funda la trama de la novela. El discurso moralista del narrador la fustigará sin piedad, ("aquella innoble mujer", p. 321); no le ahorrará calificativos (parece un "sarcófago licencioso, absurdo, aretinesco", p. 257); la mostrará como negativa de una pieza, el otro absoluto. Otros personajes, criollos íntegros, se sumarán al coro.

Lucía se refiere a ella como "la loca esa de la fábrica" (p. 23); Pepe Domínguez aconseja reiteradamente a su primo que la deje: "esa mujer no vale la pena" (p. 232), y sólo es "una aventurera" (p. 323); el propio Federico, en sus momentos de lucidez, está de acuerdo: "todo por una mujer de paso, por una aventurera, por una...; y botó, con todas sus letras, el cervantesco vocablo", p. 295; y el cura, que no es criollo, pero es cura y español, que viene a ser lo mismo en el mundo de Larreta, le añade casticismo a sus adjetivos: "mozcorra" y "pelandusca" (p. 251).

Pero la descalificación más habitual, la condición que cimienta todo el rechazo, es la de "extranjera", que, en muchas ocasiones sirve incluso para nombrarla. "La extrajera", ese es su rasgo esencial, el que basta para caracterizarla y explicar toda su maldad, el que convierte un lío de faldas más en la vida de soltero de Federico en parábola transcendente del destino del argentino en 1926. Sin excesiva dificultad pueden señalarse hasta 20 ocasiones en que Zita es designada con este apelativo⁸. Su condición de extranjera es la cifra de toda su maldad.

⁸ Pp. 130, 131, 165, 178, 187, 194, 200, 211, 256, 260, 282, 293, 307, 317, 340, 346, 366, 369, y 373 (dos veces). El recuento, evidentemente, no es exhaustivo. "Forastera" también le es espetado con asiduidad. Es muy sencillo aportar cinco ejemplos más, en las pp. 129, 199, 345, 351 y 363.

6. La recristianización del discurso oligárquico

El padre Torres: la pastoral hispanista

Todo el resto de personajes de la novela tiene sentido en relación con este conflicto central, es decir, con las dudas de Federico sobre su elección de pareja. Dos de ellos, el Padre Torres y Pepe Domínguez, tienen una intervención activa, tratan de orientar, en vano, al joven Ahumada por el camino correcto. Uno, desde la autoridad moral que el narrador le concede en todo momento. El otro, como veremos, el argentino que ha apurado ya la opción equivocada, desde el arrepentimiento y el ejemplo.

El Padre Torres, como señala certeramente André Jansen, tiene una gran importancia estructural¹. Él es quien abre la novela, y junto a él, los lectores asisten al planteamiento del drama, en las sucesivas entrevistas que mantiene con los dos novios. Después, más o menos a partir del capítulo 10, el punto de vista se desplaza fundamentalmente hacia Federico, y el lector puede asistir así a los distintos avatares de su caída. Pero el inicio, con la figura dominante del sacerdote, ha marcado ya perfectamente cuál es la perspectiva moral desde la que se va a asistir a los acontecimientos.

Porque además, el personaje de este curita "zumbón" (p. 137) y entrañable, tiene otra función clara. El narrador moralista se desdobra en él, y lo convierte así en portador en el interior de la acción de los valores que rigen el mundo de la novela. Es español, andaluz de pura cepa, "primo hermano de la madre del Guerra" (p. 80), y en nombre de esta condición va a prodigar sermones ultraconservadores y antimodernos que nos ilustran perfectamente sobre el ideal señorial de que dotaba al escritor el pasado español.

Un ejemplo muy claro es la discusión que mantiene en el capítulo 16 con Mr. Wilburns, es decir, con el representante del progreso que se cierne sobre la llanura en persona. "Hay ahora una nueva barbarie -le espeta en la página 175-, la barbarie industrial"². Mayor explicitud en la respuesta a Sarmiento es imposible. Y cuando su

¹ "Luego de haberse impuesto como eje del drama desde el comienzo, se destruye a sí mismo en cuanto se realiza de la vanidad de sus aspiraciones", *op. cit.*, p. 151.

² El cura responde a Sarmiento, y al mismo tiempo expresa ficcionalizado lo que David Rock le atribuye a la oligarquía argentina del momento: "Desde 1913, la industria local había gozado de una protección sin precedentes, aunque involuntaria, como resultado del declive a escala mundial de la producción industrial. Más para los observadores contemporáneos, esta protección sólo parecía haber desencadenado una fuerte inflación, grandes beneficios para los monopolios locales y una oleada de huelgas que parecían, a principios de 1919, estar a punto de provocar una revolución obrera. Así, la actitud hacia la industria nacional siguió repitiendo un tema del siglo XIX: que la protección sólo era justificable para apoyar a productos locales que pronto tendrían precios competitivos con los de las importaciones, en su mayoría sólo productos agrícolas. Se argumentaba que apoyar a industrias 'artificiales' engendraría ineficiencias crónicas y tensiones sociales", *op. cit.*, pp. 267. De la huelga como una de las consecuencias indeseadas

interlocutor le responde invocando el nombre del progreso, el cura prosigue: "El verdadero progreso no puede estar sino dentro de nosotros [...], en nuestra alma. Cuando hay perfeccionamiento interior, paz interior, don Guillermo, qué importan los mecanismos, que no son, por lo general, sino nuevos estorbos. El gobierno de las pasiones, ahí está el progreso". Ante el escepticismo de su rival, contraataca hablando de caridad³, "como en España".

Para estos escritores que en el inicio del siglo XX reivindican el hispanismo de América Latina, España es el mejor aliado de sus construcciones de la tradición, otro lugar en que buscar esencias que le son afines. La reivindicación del parentesco con España, en Larreta, hay que relacionarla así con los otros discursos conservadores con que los escritores de la clase dominante tradicional responden a una modernización que subvierte el orden que los supone en la cima. La superioridad de lo que se pierde está en el espíritu, frente al avance grosero y materialista, desde su perspectiva, de las clases medias. La atrasada y oscura España del XIX que ofreció Sarmiento como antimodelo⁴, que poco tenía que hacer en comparación con Francia o Inglaterra, resulta ahora una aliada inestimable, al tratarse de un espacio irreductible a la inquietante modernización⁵. Esclarecedora resulta la imagen de Enrique Larreta visitando Castilla en 1948 guiado por

de la industrialización en Larreta, nos ocuparemos después, lo que es evidente es que para la oligarquía que ahora reivindica su origen agroexportador, la industria es la cifra de todos los males.

³ De otro lado, si tenemos en cuenta el apoyo público que Enrique Larreta hizo de Hipólito Yrigoyen en 1928, y los argumentos con que lo hizo, ("Hacia 1928 ve en Yrigoyen al único gobernante que, por su grandeza de alma y su inclinación hacia las clases menesterosas, sabrá encontrar el justo medio entre el fortalecimiento de las clases proletarias, 'suprema dignidad, suprema grandeza de la vida moderna, impregnada de cristianismo', y el apoyo necesario al esfuerzo superior encargado de mantener y dar impulso a la economía"), entenderemos mejor la índole de las actitudes paternalistas que para el escritor constituían la mejor respuesta a los desórdenes sociales, y, aún teniendo en cuenta lo circunstancial de este apoyo (pocos años antes lo había fustigado), es una buena muestra de la complejidad de la situación política argentina de los años 20, de la heterogeneidad del radicalismo, que podía suscitar apoyos de un personaje como Larreta, y un síntoma del carácter escurridizo del populismo argentino que no había hecho más que comenzar.

⁴ Los ejemplos podrían ser interminables. Baste una cita en que se observa la distancia que va de lo primitivo a lo pre-moderno, de la barbarie a la arcadia, y el paralelismo de este proceso para las versiones de la pampa y de España en el imaginario oligárquico argentino: "Si yo hubiera viajado en España en el siglo XVI, mis ojos no habrían visto otra cosa que lo que ahora ven; lo conozco en el color de la piedra de los edificios, en la clase de ocupaciones del pueblo, en el vestido eterno i peleado con el agua que lleva, en la falta de todo accidente que indique el menor cambio debido a los progresos de las artes o las ciencias modernas. Opino porque se colonice la España; i ya lo han propuesto las compañías belgas", Sarmiento, Domingo Faustino, *Viajes por Europa, Africa i América (1845-1847)*, (ed. de Javier Fernández), Madrid, Archivos, 1993, p. 166.

⁵ Ejemplos significativos de cómo la reivindicación del gaucho como origen, y la de España son dos caras de un mismo proceso, pueden detectarse también en textos de crítica literaria: Hay que "alentar al viejo pastor que llevamos a cuestas, como hechura de nuestro destino, porque este sí, mestizo y cruzado, es herencia de la única forastera -si tal pudiera llamarse- a la que, sin desdoro podemos parear nuestros blasones: España", sentencia, por ejemplo, el tantas veces citado Berenguer Carisomo, *op. cit.*, p. 135.

Pilar Primo de Rivera, encarnación de la *caridad* institucional cargada de espiritualidad de la vieja España⁶.

El lugar que ocupa el padre Torres en la novela resulta ilustrativo en este sentido. En la primera imagen que tenemos de él, lo encontramos acudiendo presuroso al llamado de Lucía que tiene que contarle sus sospechas y sus desventuras sentimentales (p. 12). Y, en efecto, la importancia estructural que presenta en toda la primera parte de la acción, la tiene porque actúa de intermediario y correveidile entre los dos novios. Sus opiniones sancionan la impiedad de Zita, y se afana porque Federico no rompa con sus desvaríos el orden social del lugar, y la oligarquía siga siendo endógena. Avala por eso también las medidas tomadas por las tías de Lucía contra el "hereje" de Federico, que considera una "oposición catequizante" (p. 37).

Cuando las cosas se precipitan hacia el abismo, sabe ser el paño de lágrimas de la madre y la abuela de Federico (p. 298), sin dejar de reprenderle. Él es el que le endosa el sobrenombre de Zogoibi, o sea, Boabdil, el que lloró "como una mujer lo que no [supo] guardar como hombre" (p. 75), que instala al muchacho en la tradición española, y le habla de deberes incumplidos y de comportamientos viriles.

De otro lado, asiste en calidad de fuerza viva del pueblo a los banquetes que organizan sus más ilustres vecinos ("rara vez faltaba", p. 79), y participa de ellos haciendo gala de su campechanía y bondad. "No hay que hacerles sufrir, Don Fadrique. ¡El almuerzo! ¡El almuerzo!", exclama "pasándose la mano por el estómago, con el jocoso ademán que trajera de su tierra", en lo que constituye un ejemplo inmejorable de su sentido del humor (p. 83)⁷. Convive, por tanto, de cerca con los hacendados⁸, come con ellos -y de ellos-. Y, como función, vela por su equilibrio, y les reconviene cuando se aparta de la moral.

Y es que, para completar la relación, él mismo conoce las tareas campesinas, procede de una familia de pequeños terratenientes andaluces (p. 70). Están condenados a entenderse. Será el mejor aliado de los locales, la voz de su conciencia, y portavoz

⁶ Aparece relatado, por ejemplo, en Jansen, A., *op. cit.*, p. 77. Por cierto, que también resulta esclarecedor que el crítico considere a la destacada fascista española "guía inigualable". Ayuda a ubicar los presupuestos ideológicos desde los que se erigen determinadas autoridades de la crítica literaria, o, por decirlo con el término al uso, determinados *canoness*, cuál es el discurso que los elegantes párrafos de las hagiografías sobre muchos escritores implican. No es este el espacio para desarrollar la idea, pero acaso el lugar del sacerdote Alvaro de Torres, canonizador por excelencia, en esta novela pudiera servir de metáfora válida para esta crítica. Recordemos que él es quien sostiene la idea del parentesco de Federico de Ahumada con Santa Teresa.

⁷ Luis Emilio Soto: "Es un tipo apenas servicial, sobre todo, ocurrente y siempre dispuesto a hacer gracias", *op. cit.*, p. 25.

⁸ Por cierto, que un personaje simular de cura caritativo que deambula con gran confianza por las estancias de la zona es el Padre Marcelino, con sus "ojos de niño" y su "alma de santo", de "Fuerte como la pampa", *op. cit.*, p. 52.

ideológico del orden. A cambio, sabe que tiene siempre un taza de chocolate humeante esperándolo, y, como sucede en la página 87, el mejor pedazo del asado.

En cuanto al resto de sus feligreses, nada. Ni una sola vez lo vemos visitar a nadie que no posea una buena extensión de terreno. La caridad, el mejor antídoto, según él, contra el progreso deshumanizador, sólo la ejercita con sus vecinos ilustres, y con alguna lágrima de cocodrilo de cuando en cuando. Intercede tan sólo por Jesús Benavidez, pero sus ruegos parecen tener por objeto sobre todo que Federico viaje a Dolores y se aleje de su amante (pp. 246-254).

En cualquier caso, la destrucción personal injusta del peón de la estancia de Lucía, le desvela bastante menos que los emparejamientos incorrectos de la clase terrateniente. Por el otro lado, utiliza durante toda la novela el sulky de Carreiras, el boticario, al que sin embargo desprecia por su materialismo. Se levanta muy temprano, por ejemplo, "despertado, como siempre, por la comezón de la propia codicia" (p. 14). La clase media ascendente también está representada por lo tanto en la novela, y queda bien clara cuál es la posición del cura respecto a ella. La tiene a su servicio, pero la desprecia. Su lugar está fuera del pueblo, lejos del "descreído aspecto de aquellas moradas ruínas" (p. 13), en las estancias, en las habitaciones en penumbra de sus mejores feligresas y corriendo tras los jovencitos díscolos y petulantes. Ése es el verdadero -y único- escenario de su pastoral.

Las tías rezadoras

Pero la ortoxia cristiana de la novela no tiene como único garante al cura. El entorno de la novia perfecta está no menos fortificado espiritualmente. La mujer, receptáculo y salvaguarda de la tradición, inserta y mantiene como parte de ella el discurso católico y clerical en el ámbito de lo privado.

Así las cosas, las tres tías con las que vive Lucía van, desde la mojigatería hasta el fanatismo religioso más inflexible. "La tía Concepción, a quien todos, a pesar de sus cincuenta y tantos años, llamaban la Nena", se pasea por el jardín leyendo un periódico tan apasionante como *El Plata seráfico* (p. 26), benévola ironía sobre la prensa reaccionaria para consumo femenino. Acto seguido, humilla a Benavidez con un trabajo que -según Lucía- no le corresponde -jerarquización de la servidumbre-, esgrimiendo un artículo aparecido en la mencionada publicación y que lleva por título "El taller de Nazareth" (p. 28), buen ejemplo de la cristianización de los valores de la burguesía que se da en el siglo XIX, y que se invoca en Argentina una vez se quiebra el discurso positivista del 80.

Pepita, otra hermana, tenía los "ojos recoletos, como las monjas". Su ocupación favorita es recoger a los pichones caídos de los árboles y criarlos en la ventana de su cuarto, aunque, eso sí, les da la libertad "a tiempo, antes de que sintieran la atracción misteriosa", porque, desde luego, "no salía nunca al campo", y esto por una razón de peso: porque "le espantaba el impudor de los animales" (p. 30). Para completar el cuadro de candor femenino, en su juventud, estuvo enamorada, con una pasión "terrible", de Miguelito Correa, "el don Juan de su tiempo" (*ib.*). Pero sólo habló con él una vez. A las chicas decentes les vuelven locas los don juanes, pero se limitan a hablar con ellos, preferiblemente de manera ocasional.

La que lleva las riendas de la estancia de manera habitual es Dolores. Es tan devota como sus hermanas, pero en su caso se trata de una "devoción hacendosa y tiránica" (p. 28). "Al peón sospechoso, que no quería confesar y comulgar -por ejemplo-, lo despedía ella misma, a fin de que no se marchase sin las correspondientes reflexiones relativas a su perdición eterna" (pp. 28-29). Veinte años atrás, recibió una "audiencia especial del Papa", y con orgullo, conserva la "negra mantilla española" que se compró para aquella ocasión (p. 29). En cuanto a Maruja, la madre de Lucía, durante sus últimos años, tras la muerte de su marido, un "estanciero a la antigua", "víctima de su viveza de sangre" (p. 31), no desentonó en lo más mínimo. "Su gran misticismo y su pena de amor hicieron de su vida algo muy parecido a una de esas luces de iglesia que tiemblan entre una nube de incienso y se agrandan de pronto, y se apagan" (p. 32). Hermoso.

Tanta mojigatería, tanto fanatismo, que hacen sentir hacia abajo, hacia sus peones, dirigiendo con mano de hierro (aunque perfumada con incienso) la vida en su estancia, y que, en su vida social, les lleva a impedir el matrimonio de Federico y Lucía, son contemplados por el narrador con bastante condescendencia. En ningún momento las fustiga con la violencia verbal de que hace objeto a otros personajes. Ellas no son ningún problema real, como se encargan de dejar claro a Federico el Padre Torres ("Por una que otra palabrilla, que han dejado caer en mi presencia, paréceme que las señoritas de Navarro están ahora muy blandas, y que todo podría quedar arreglado, Dios mediante, con unos cuantos pases de muleta, de que yo me encargo", p. 248), y la propia Lucía ("Han cambiado mucho; y creo que dentro de poco podrá quedar todo arreglado", p. 288).

Los devaneos criollos con malvadas extranjeras son muy nocivos y ponen en peligro el equilibrio del orden social pampeano. El integrismo y la beatería de estas "solteronas" no es para tanto. Resulta entrañable, ya que, como son buenas personas, es muy fácil controlar sus arranques, con "unos cuantos pases de muleta". Además, son "buenas cristianas", y escuchan a su sobrina cuando intercede por sus peones ante ellas

(p. 279). No tienen, por tanto, ninguna responsabilidad en la tragedia final. A Federico sólo le hacía falta acudir a la estancia para que cedieran. Lo de despedir al peón que no confiese y comulgue, no tiene, para el narrador, ninguna importancia. Tampoco es tan descabellado, se podría pensar.

En cualquier caso, no deja de ser significativa la inversión del personaje de las tías rezadoras, que conecta el *Martín Fierro* con *Don Segundo Sombra*. Si allí eran negativas o grotescas, en *Zogoibi*, son entrañables, inofensivamente excéntricas.

A través de ellas, como a través del padre Torres, el infatigable sacralizador del orden, es posible entender la recristianización del discurso oligárquico en los años 20, como una respuesta a la inestabilidad social. En los llamados a la "caridad" como corrector social del Padre Torres, es posible leer entre líneas la Gran Colecta Nacional de 1919, en la que la iglesia muestra su gran capacidad de control social. Desde estos personajes, podemos trazar también una línea que una el catolicismo de los jóvenes nacionalistas como Julio Irazusta, la profesión final de fe de Lugones⁹, o, incluso, el misticismo de la última obra de Güiraldes¹⁰. Desde entonces, discurso oligárquico e iglesia caminarán de la mano. Y es que, si "no hay moral sin Dios", como sentencia el Padre Torres, a partir de este momento, cada vez van a ser más numerosos quienes piensen que no hay patriotismo argentino sin Dios. "La filosofía contemplativa de la naturaleza lleva, necesariamente, a Dios en razón y virtud de su propia grandeza", sentencia Arturo Berenguer Carisomo a propósito de las supuestas contradicciones flagrantes del positivista Federico¹¹. Los herederos del 80 y los nuevos grupos sociales que se unen a ellos ya no volverán a ser laicistas.

Y, por supuesto, íntimamente relacionado está el hispanismo de Larreta. No es casual que su vehículo en la novela sea el sacerdote. El catolicismo, o más exactamente incluso el clericalismo, aparecen como parte de esa versión de la tradición española con la que se pretende enlazar el discurso del propio pasado. Discurso hispanista, discurso

⁹ Los compañeros de viaje de Larreta suelen ser significativos. Si a Castilla viaja con Pilar Primo de Rivera, a Francia lo hace sirviendo de guía a Lugones en 1921, Irazusta, Julio, *op. cit.*, pp. 166-167. Su francofilia los unió en el 21. Su acendrado catolicismo lo haría quince años más tarde.

¹⁰ Nos referimos a *El sendero* y *Poemas místicos*, que ocupan en muchos relatos biográficos el lugar de la conversión final. Dentro de ese contexto, es curioso como Ivonne Bordelois los relaciona con la crisis del liberalismo, aunque, eso sí, lo achaca a la Gran Guerra: "Un aristócrata liberal ve quebrantarse la vieja y querida Europa de sus padres y abuelos en un caos insospechable -e insoportable- a partir de las dulces armonías del progresismo liberal con que esa misma Europa había acunado y asegurada falsamente su adolescencia: no es extraño que ese aristócrata [...] temperamentalmente dispuesto contra lo que él llama 'la inmundicia de la civilización'. que vuelva los ojos desconcertado hacia una zona del espíritu que justifique el rechazo del nacionalismo y exalte la pasividad contemplativa como meta de toda sabiduría", Bordelois, Ivonne, *Genio y figura de Ricardo Güiraldes*, Buenos Aires, Eudeba, 1967, p. 170.

¹¹ *Op. cit.*, p. 122

antimoderno, discurso religioso son en los textos de Larreta rigurosamente sinónimos. Así viene a escenificarlo de manera magistral la narración que incluyen las biografías de Larreta de sus viajes por Castilla junto a Pilar Primo de Rivera, la figura que representa a la perfección en el franquismo español el lugar reservado a la mujer y la reescritura de las tradiciones populares y rurales en el contexto de un nacionalismo clerical¹².

¹² Gallego Méndez, María Teresa, *Mujer, Falange y franquismo*, Madrid, Taurus, 1983.

7. Extranjeros en la pampa. Las dos caras de la nueva barbarie

Los extranjeros, evidentemente, aparecen en la novela para hacer palpable su exclusión de la comunidad nacional interclasista que se postula. "La advertencia se torna xenofobia, las situaciones melodramáticas adquieren ideología y la novela en su conjunto, se sitúa en el terreno en que los hombres del 80, arrepentidos de haber dejado entrar a tanto gringo, ponían su capacidad de reacción", escribe Jitrik¹. Así, el reducido muestrario de extranjeros de la novela, basta para representar significativamente tres versiones distintas del objeto de la xenofobia: la clase media en ascenso, la modernidad industrial, presentada como origen de todos los demás males, y un dirigente obrero. No es casual que en el primero y el tercer caso el narrador cargue las tintas de la denigración. En el segundo, el artífice del progreso va a escenificar en la novela su retractación. Escena crucial, sin duda. El héroe del XIX va a confesar su error.

La clase media en ascenso

El ejemplo más acabado en la novela son sin duda los Colombos, infatigables aduladores de Cecilio. De evidente origen italiano, se empieza por negarles la identidad. Son "hermanos repetidos", "con uno solo hubiera bastado" (p. 81). El narrador hace gala con ellos en todo momento de un desprecio aristocratizante que se explica por sus orígenes.

"Eran los nietos de un pulpero del Azul. [...] Un viejo estanciero, perteneciente a una de las familias más ilustres de Buenos Aires, se lo pasaba, en tiempos de Alsina, bebiendo y jugando a la taba en la pulpería de Colombos, y su satisfacción máxima, cuando se sentía en el paraíso de la embriaguez, consistía en pasar detrás del enrejado y destrozarse por docenas, con el cabo del arreador, las botellas de los estantes, entre las carcajadas de los gauchos y los fingidos lamentos de Colombos. Cuando, después de cinco años, le presentaron la cuenta, el viejo aristócrata prefirió pagarla con una legua de campo, que el pulpero aceptó a regañadientes. Y ese fué el origen de la enorme fortuna" (pp. 82-83).

En este linaje, que invierte rigurosamente el de Federico, descendiente del fundador, están escritas las jerarquías, su posición relativa respecto a los criollos viejos. Al mismo tiempo, el pulpero gringo que es vejado por un criollo viejo nos está remitiendo a la tradición escénica del pulpero Sardetti y Juan Moreira. Significativamente, sin embargo, el criollo justiciero ha sido sustituido por un estanciero que se divierte. El gringo es la diversión del patrón, mientras los gauchos jalean la gracia, sintiendo su comunidad nacional, frente al pulpero extranjero y comerciante. No falta nada.

¹ *Op. cit.* p. 108.

Y sin embargo, la historia de los Colombos completa la de Cocoliche junto a Moreira. Desde ese lugar de menor, ejerciendo de objeto de la risa, termina por hacerse rico, aunque sea por casualidad, porque no valora la tierra. Eso es lo que motiva la indignación y el escándalo del narrador. Los descendientes van a ocupar un lugar que, evidentemente, no les corresponde desde los valores de la voz narradora. Son usurpadores. Y no solo eso, aduladores, como veremos del personaje del traidor en el relato. Herederlos del Genaro de *En la sangre*, conocen muy bien cuál es la vía de acceso en la alta sociedad pampeana.

Lo aberrante será, entonces, que los nietos del pulpero anden dándose las de estancieros, que, a pesar de tan baja condición, contesten con un "gesto desdeñoso de principetes" a las pretensiones de las "niñas casaderas" de la aristocracia de la capital². Eso los hace ridículos, a la vez que escandaliza al narrador. Junto a Carreiras, encarnan a la clase media en ascenso³, a los *nuevos ricos*, incluso de origen inmigrante, fuente de los principales terrores que a la clase patricia tradicional les acarrea el progreso, y el narrador los fustiga en consecuencia.

Un yanqui ultramoderno

El marido engañado de Zita Wilburns es otra imagen del extranjero en la novela, "tipo característico de hombre de negocios yanqui, de hombre ultramoderno" (p. 125). Es la modernidad encarnada. El grito poderoso del progreso dado al viento de que hablaba Obligado, un ejemplo de los capitales procedentes de todos los lugares de la tierra de los que todavía hablaba Gerchunoff⁴. Y, sin embargo, es evidente en él de manera ejemplar, la resemantización que ha sufrido en todos esos años la palabra "progreso"⁵.

² Y es que para Larreta, el lugar de los buenos inmigrantes es otro muy diferente: "Es algo agosto, señores, la resignación de estos seres humildes. Sin embargo, no me parece que sean ellos también los que deben encargarse de ese tesoro de razón y de experiencia propia, de esa herencia de sacrificios, de meditaciones, de heroísmos, que nos legaron los fundadores de nuestra nacionalidad: ni creo que pueda surgir de esa turba dolorosa, que arrastra en su mayor parte todas las sombras de la ignorancia, la clase dirigente capaz de encaminar hacia un ideal grandioso la cultura argentina. Pienso, por el contrario que son ellos [los inmigrantes] los que tendrían el derecho sagrado de exigimos, para sí y para los hijos, que dejaren en este suelo, una dirección moral superior y la garantía de un carácter nacional honrado y culto. He ahí, señores, marcada, nuestra verdadera misión". Con esa rotundidad repartió los papeles de unos y de otros en un discurso pronunciado en la Universidad de Córdoba en 1907, y citado por Gladys S. Onega, *op. cit.*, pp. 52-53.

³ Por cierto, cito aquí otra imagen pampeana de la clase media extraída de otra obra de Larreta, *El linyera*: "DON GREGORIO (48 años). El pulpero. Sordidez amable, untuosa y al mismo tiempo despiadada, que no pierde nunca de vista su invariable propósito. Ha nacido así. Es su función natural y cumple con ella obedeciendo a un imperativo orgánico. Un hombre felino, como hay tantos. El dinero es su presa, su ratón. Al menor indicio todos sus músculos y nervios se aprontan. Y no le basta con cazarlo. Lo huele, lo palpa, y hasta suele dejarlo escapar un instante para renovar el goce de apresarlos de nuevo", *op. cit.*, p. 13.

⁴ Con la penetración en los años 20 de los Estados Unidos en el mercado argentino, y la imposibilidad por parte de los ganaderos de colocar sus productos en aquel país, las amenazas de los ingleses de buscar

Su retrato nos lo presenta "grande, vigoroso, exhalando energía, urgencia, optimismo". Su "permanente sonrisa", sin embargo era "muy buena para contagiar entusiasmos", pero también "para mofarse, luego, llegado el caso, de la ruína del otro". Su energía y su vigor son cualidades muy positivas y necesarias para la pampa argentina, y detecta algunos de sus problemas ("Acá se necesitan hombres que sepan sacarle a la tierra todo lo que puede dar, por dentro y por fuera", p. 174), pero su condición de embaucador, y de extranjero, lo invalidan como la persona adecuada para llevar estos proyectos a cabo, y lo convierte en peligroso.

La lectura positiva que de este personaje y de su fracaso vital realiza un crítico como André Jansen, que afirma que "fracasa después de haber dado prueba de las más grandes cualidades humanas", y que se trata de "un extranjero respetable e incluso digno de piedad"⁶, constituye, sin duda, una proyección de la ideología del crítico sobre el texto, que escamotea su nítido discurso antimoderno. El fracaso de William Wilburns será, como explicitará el narrador cada vez que tenga ocasión, consecuencia directa de sus errores, de su concepción equivocada de la vida.

Es cierto que el narrador lo compadece, como también lo hace Pepe Domínguez cuando va a visitarle en plena postración, aunque con escasa solidaridad fraternal ("Qué bien hace ver a un hombre que está mucho peor que uno", p. 329), pero no que las cualidades exhibidas por éste sean las más grandes desde el discurso del narrador. Una vez más, Tharsis Colón Ortiz, con su discurso ultra-conservador, parafrasea con mayor fidelidad la letra del pensamiento del narrador: "Los extranjeros como Wilburns [...] -afirma con su contundencia habitual- han introducido en la pampa la fábrica, la maquinaria y el alambre de púa que ha limitado la llanura. El autor ve en ello la fuerza que

otros vendedores para su tradicional demanda, desencadena una campaña por parte de la Sociedad Rural, uno de los organismos que agrupa a la oligarquía terrateniente, a favor de Gran Bretaña bajo el lema "Hay que comprar a quien nos compra", rigurosamente coetánea de la publicación de estas páginas, Romero, L.A. *op. cit.*, p. 75. Así pues, la asimilación de la industria norteamericana con la barbarie que vamos a ver realizar a Larreta, no resulta nada sorprendente. Algo más, resultará la impugnación de la anglofilia que realiza en la persona de Jacinto Navarro, y que enlaza, de alguna manera, con el discurso nacionalista de la década siguiente de textos como *La Argentina y el imperialismo británico*, de Rodolfo y Julio Irazusta, y *Política británica en el Río de la Plata e Historia de los ferrocarriles argentinos*, de Raúl Scalabrini Ortiz. Vid., Romero, J. L., *El desarrollo...*, *op. cit.*, pp. 163-164 y Sarlo, B., *Una modernidad...*, *op. cit.*, pp. 215-221. Aunque, hay que señalar, que el lugar de enunciación no es el mismo de Larreta. Sobre todo, en el caso de Scalabrini Ortiz hay una postura nítidamente antiimperialista, que culpa a Inglaterra de la modernización incompleta de la Argentina. "Inglaterra quiere que seamos pastores y labriegos, exclusivamente" (citado por J. L. Romero). En cualquier caso, es interesante señalar la crisis de la tradicional anglofilia oligárquica, que, por ejemplo, habían mantenido tanto Alvear como Yrigoyen. El estudio riguroso del nacionalismo de los 30 sería un buen motivo para otro trabajo.

⁵ Resemantización idéntica, por cierto, a la que sufre el poema de Obligado en determinadas ficciones críticas. Arturo Berenguer Carisomo, al glosar el final de Federico, víctima de su "demoníaca" locura, evoca el final del poema de aquél: "Ya es la furia, la demoníaca locura; otra vez la payada final de Santos Vega y la lluvia de encendidas escamas ...", *op. cit.*, p. 125. El diablo ha vuelto a ser el diablo.

⁶ *Op. cit.*, p. 147.

desvirtúa la llanura restándole la espiritualidad que inspiraba su ilimitada grandeza al introducir en el paisaje elementos extraños"⁷.

William Wilburns es un genuino representante del ahora temido progreso, que viene a alterar la paz de la llanura, y un extranjero, en este caso norteamericano, representante del nuevo imperialismo, antagonista anglosajón, que, "aunque era de pura sangre europea, iba la cólera dando a su rostro los rasgos del piel roja" (p. 176)⁸; bárbaro extranjero, según las inversiones del ideario sarmientino que acomete la oligarquía en retirada de principios de siglo.

Las connotaciones positivas que pudiera tener su figura, se ven muy pronto neutralizadas por la escenificación de sus errores, y por el filtro implacable del narrador. En su primera aparición, absorbido por sus negocios, deja el campo libre a la infidelidad de su mujer, porque el amor, como teoriza en otro lugar, "es para los desocupados" (p. 175). Solo el trabajo importa, "dominar y utilizar la materia y la fuerza" (*ib.*) Se convierte, así, en parodia del espíritu anglosajón, de su mercantilismo, de su empuje industrial, pero también de la ideología del progreso. Pero la novela, para evitar cualquier asomo de ambigüedad, escenifica las consecuencias de sus imperdonables errores, y lo muestra reconociéndolos cuando ya es demasiado tarde.

Él, que achacaba a los argentinos descuidar la industria, él que hablaba de la fuerza del progreso y del dominio, será incapaz de dirigir su fábrica, cederá ante las pretensiones de los *obreros insaciables*, que, pese a que "no hace seis meses se les subió a todos el jornal" (p. 216), vuelven a la huelga con nuevas reivindicaciones, y errará en los cálculos sobre la viabilidad de sus proyectos, ahogado por la competencia. Él mismo

⁷ *Op. cit.*, p. 47.

⁸ Es inevitable leer en esta oposición entre el "espiritualismo" del Padre Torres, y el grosero materialismo del norteamericano, la dicotomía formulada por José Enrique Rodó un cuarto de siglo antes: "Sensibilidad, inteligencia, costumbres,- todo está caracterizado, en el enorme pueblo, por una radical ineptitud de selección, que mantiene, junto al orden mecánico de su actividad mental y de su vida política, un profundo desorden en todo lo que pertenece al dominio de las facultades ideales", dice a propósito de los Estados Unidos (Rodó, José Enrique, *Ariel. Motivos de Proteo*, [ed. de Carlos Real de Zaúa y Ángel Rama], Caracas, Ayacucho, 1976, pp. 40-41). No hay que olvidar que también entonces, el escritor uruguayo, entre los elementos que demostraban la carencia de auténtica cultura de los norteamericanos, situaba la democratización, ("la democracia, a la que no han sabido dar el regulador de una alta y educadora noción de las superioridades humanas, tendió siempre entre ellos a esa brutalidad abominable del número que menoscaba los mejores beneficios morales de la libertad y anula en la opinión el respeto de la dignidad ajena", *ibidem*, p. 43), y la nítida separación entre lo norteamericano y lo inglés, de lo cual lo primero vendría a ser una degradación, entre otras cosas, en base a ese criterio: "El pueblo inglés tiene, en la institución de su aristocracia [...] un alto e inexpugnable baluarte que oponer al mercantilismo ambiente y a la prosa invasora", *ibidem*, p. 40. Para un estudio del lugar del intelectual en Rodó vid. Castro Morales, Belén, "Doble imagen de José Enrique Rodó en su epistolario; la autodefinición de un intelectual modernista", en Barrera, Trinidad, *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía y Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 1997, pp. 207-214, y Castro Morales, Belén, *José Enrique Rodó modernista: utopía y regeneración*, Santa Cruz de Tenerife, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1990.

será entonces quien añore el contacto fértil, vivificador y primario con la tierra. "Y pensar -exclama- que si hubiéramos empleado el capital en comprar vacas, nada más, se habría ganado bastante y yo hubiera podido ocuparme más en mi darling" (*ib.*). La felicidad se hallaba, precisamente, en evitar toda innovación en el lugar de destino.

Del mismo modo, quien subestimaba la importancia del amor en la vida del hombre, quien dejaba el cuidado de su esposa a cargo del "gaucho haragán" que era para él Federico (p. 195), deberá darle la razón cuando su matrimonio carezca de todo futuro, y Zita ultime los preparativos para abandonarle. "Tenía razón su primo -le confiesa a Pepe Domínguez desde su lecho de dolor-. Hay que darle su parte al divertimento y a la pereza" (p. 331). El plácido modelo de vida señorial se revela infinitamente superior al tren de vida frenético y disparatado de la nueva burguesía industrial extranjera, de la modernidad en conjunto. Y es el ejemplar más acabado de su modelo el que reconocerá esa superioridad. El otro que el narrador crea como su oponente ideológico termina por darle la razón. Se pone en escena una vez más uno de los procedimientos fundamentales de la literatura, de un modo u otro, propagandística, y de gran importancia, sin ir más lejos, durante todo el desarrollo del género gauchesco.

William Wilburns, por último, que se enfrenta con el Padre Torres despreciando conceptos como la "paz interior" y la "caridad", todo lo que representa España en el imaginario personal de Enrique Larreta, será el mismo que acabará reconociendo taxativamente que también aquí se equivocaba: "Sevilla tiene razón. Chicago no tiene razón. Yo me reía de la pasión, señor Domínguez, y la pasión se ha vengado" (p. 331). Y este reconocimiento lo enunciará postrado, pidiéndole a Pepe que le enseñe a fumar, en la que es, precisamente, su última aparición en el relato.

Estos errores que Wilburns comete y reconoce diseñan cuál es la vida alternativa en que el narrador-moralista se sitúa. Contacto con la tierra, tiempo para el ocio y el amor, y Sevilla como modelo, delinean un modelo señorial, patriarcal, firmemente afincado en el paisaje y en el *espíritu de la raza*. Ahora es posible comprender plenamente qué quiere decir el padre Torres cuando opone "perfeccionamiento interior" a barbarie industrial, a qué economía de la violencia se refiere al hablar de "paz", y cuál es el tipo de pureza que esta elegía construye como el espacio idílico previo a todas las profanaciones.

Y un dirigente obrero

Cecilio está requebrando a Zita. Le canta mientras ella está tumbada, insinuante y lánguida, en su "hamaca de flecos orientales". Acababa de levantar los "brazos desnudos" para jugar con sus cordeles (Zita siempre manoseando objetos fálicos -como las

espuelas de Federico- ante la mirada deseante de sus pretendientes), cuando "un brusco vocerío que estallara en La Fábrica la hizo cambiar de postura" (p. 212). En una de las escenas de alcoba al aire libre a que dedican su tiempo los protagonistas, irrumpe un personaje inesperado, ajeno, que interfiere y rompe su lasitud. Hay otra huelga, la inmotivadísimas huelga que sella la ruína de Mr Wilburns. Se abre "una puerta de la cruzía donde estaban las máquinas", y quince o veinte obreros irrumpen a deshora en el espacio del ocio de los patricios. Imagen insólita de los conflictos de la modernidad industrial invadiendo la pampa.

La voz del narrador-moralista de Larreta no deja de connotar la figura del líder obrero que propicia la huelga. Se trata de "un hombre de bigotes caídos, muy menudo, muy flaco, muy pálido, que hablaba con voz de moribundo irascible, [...] salpicando su discurso de malsonantes interjecciones a manera de comas y puntos. [...] La gorra y los pantalones, demasiado grandes, le colgaban como ropas de espantajo" (p. 213).

La distancia del narrador, su mirada desde arriba, su desprecio, lo excluye del discurso. Se trata de un "espantajo", pero se ensaña sobre todo con su voz. Habla mal, desconoce la sintaxis, la puntuación, y en su lugar utiliza expresiones malsonantes. Su desagradable voz parece la de un moribundo. Pero no hay ni siquiera compasión escrita en el texto con esta palabra. Es un moribundo irascible. La muerte misma de los menores es reducida a una imagen, a un segundo término de comparación, a una valoración estética, una manera gráfica de describir. Y, al mismo tiempo, como en el caso de los gauchos, el narrador desliza elementos que permiten fácilmente leer en su contra, como la palidez y el aspecto enfermizo de ese hombre, que escriben unas condiciones de vida que la instancia narradora va a ocuparse de desmentir al descalificar los motivos de la huelga, y convertirlo en un "agitador".

Y sin embargo, "los demás obreros, muchos de ellos altos y fornidos, iban como hipnotizados" por "aquel hombrecillo". Él solo, el agitador, el que hipnotiza al resto, parece un moribundo. Los demás, sanos y fornidos, se dejan arrastrar por su discurso, lleno de "audacia y resolución", pero malsonante, y "cuya intemperancia hacía comprender las trágicas luchas de amor propio que se desarrollaron durante la Conquista, en medio de selvas vírgenes y de arenales desiertos". El progreso industrial se muestra como regresivo, sus conflictos resultan primitivos, bárbaros, propios de "selvas vírgenes" y "arenales desiertos". La huelga misma queda reducida a una "lucha de amor propio".

Las palabras del líder obrero confirman la descalificación previa de su voz que ha realizado el narrador, y evidencian el carácter inmotivado de la huelga. "Sobre todo, lo que yo no le paso es que me hable con el puro en la boca. Yo fumo, ahora, estos puercos

pitillos, hechos con hojas de berza podrida, bien está; pero también he fumado puros, hasta dos o tres de ellos por día, cuando estaba en La Habana, antes de embarcarme para este puñetero país".

Se trata, cómo no, de un inmigrante, uno de los "desagradecidos" de que hablaba Lugones y que poblaban el discurso xenófobo del conservadurismo argentino, Un inmigrante, además, que vaga por el mundo sin poder establecerse en ningún lugar. Como los otros extranjeros del relato, y como los *criollos traidores*, denigra al país en el que vive y en el que trabaja, se excluye él mismo, inapelablemente, de su comunidad. "Y usted, don Largo, -concluye su invectiva- don Giraldo, cuidado ¿eh?". Su liderazgo incluye la coacción, y su víctima es "un hastial de cara infantil" (p. 214). El carácter resentido de este agitador contrasta con la inocencia y la estupidez de sus víctimas, de las que, por supuesto, también toma distancias el narrador.

Porque, en efecto, hace tan sólo seis meses que recibieron un aumento, y los beneficios de la fábrica no le bastan a su dueño para pagar una hipoteca, y pagar a Federico el terreno que le vendió (p. 216). La ruína es inminente. El conflicto de la huelga recuerda las antiguas luchas de los tiempos de la conquista, pero el comportamiento de Mr. Wilburns "mesándose en su aturdimiento los cabellos con sus manos inmundas" (p. 215) contrasta con el del padre de Federico en los tiempos heroicos, gobernando "a los soldados hombres de toda raza y toda calaña" (p. 40). Y no sólo esto: contrasta también con los expeditivos métodos de la tía de Lucía, velando por la ortodoxia religiosa de sus peones.

Enrique Larreta, así, representa en el interior de su ficción de la pampa, la amenaza de la anarquía que se cierne sobre ella, la imposibilidad moderna de acallar de la manera contundente y *genuinamente argentina* con que se hacía en el pasado sus conflictos y las nuevas voces emergentes. En el paisaje de esta fábula sentimental sobre los peligros del progreso y la fascinación traidora de los genuinos patricios criollos por lo extranjero, se inserta esta otra escena de la modernidad presidida por otros bajos instintos. En medio de la pampa, se representa el motor último de todas estas ficciones de equilibrio, de tanto paraíso perdido jerárquico y rural.

Coda: presencia del ejército en el reverso de este cuadro

Y no sólo esto, sino que por el reverso de esta escena, puede leerse la invocación de Lugones al papel central del ejército para mantener un orden tradicional concebido en estos términos. La violencia estatal, que aparecía lateralmente en el relato de los orígenes caudillescos, es ahora convocada para el presente con la demostración palpable de su

necesidad. Esta mención del caudillismo en el relato del origen es evidentemente paralela al rescate que realiza un sector de la historiografía de la figura de Juan Manuel de Rosas⁹. Es evidente que la oligarquía argentina, sus intelectuales orgánicos, a pesar de las protestas yrigoyenistas de Enrique Larreta, considera cancelada en 1926 la posibilidad de la democracia, o está a punto de hacerlo. Es para estos discursos nacionalistas el gobierno "a lo soldado" el único posible.

⁹ El mismo Larreta, presenta a un ambiguo Rosas enfrentado a los extranjeros en *Fuerte como la pampa*, *op. cit.* En la p. 86, lo encontramos espetándole a un francés: "Para ud., monsieur Pernod, el progreso consiste en que los padres de nuestras mujeres las entreguen a los de afuera por dinero". Esta actitud enlaza con el revisionismo señalado por José Luis Romero en su obra citada *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XIX*, que tendría un primer punto de inflexión en 1890 con *Historia de la confederación argentina* de Adolfo Saldías, enlazaría con *La época de Rosas*, de Ernesto Quesada, el mismo autor que hemos mencionado reiteradamente como el primer teorizador de la neutralización conservadora del moerirismo, en "los últimos años del siglo anterior", y conduciría directamente al "revisionismo" propiamente dicho de los años 30, de contenido abiertamente nacionalista y antuliberal de autores como Carlos Ibarguren, Manuel Gálvez, Rodolfo y Julio Irazusta (ya mencionados en otro lugar como intelectuales católicos), José María Rosa y Ernesto Palacio. Vid. Romero, J. L. *op. cit.*, pp. 33, 74 y 197.

8. La reescritura del gesto cosmopolita. Un pequeño listado de criollos traidores

Otros personajes criollos van a reproducir al fondo, como un coro, el conflicto central de estos personajes. Cercano a Federico, como la otra cara del padre Torres, el dandy modernista, letrado y artista, que llevó una vida bohemia en París va a confesar su error. Uno de los prototipos centrales del modernismo va a ser convocado a estas páginas por Enrique Larreta para retractarse, como el industrial progresista. Cecilio Maldonado será el adecuado contrapunto, el ejemplar más acabado de criollo traidor que presenta la novela. Para que ningún cabo quede suelto, asistiremos, por último, a un significativo debate sobre los viajes al extranjero, que se produce mientras los criollos devoran un asado.

Un dandy moralista

Pepe Domínguez, el primo de Federico que "estaba pasando el verano en El Mirador de vuelta de Francia" (p. 70), es, en muchos aspectos, una figura simétrica a la del Padre Torres. Como él, pretende por todos los medios evitar el desvarío de su primo, y, cuando los sermones del cura comienzan a decaer, hacia la segunda mitad del libro, toman protagonismo sus enseñanzas. Él, como el Padre Torres, es sabio, pero su sabiduría no es, como la del sacerdote, "inexperta sabiduría en la amorosa pestilencia" (p. 251), sino que procede, precisamente de la experiencia del error. Estragado por el vicio del opio, enfermo, aprende a valorar la tierra que le vio nacer cuando ya es demasiado tarde. Es el itinerario de ida y vuelta de *Raucha*, la primera novela pampeana de Ricardo Güiraldes¹.

Supone la parodia del cosmopolitismo modernista y su decadentismo². Es consciente de su desvarío y está, por ello, pronto a sermonear a su vez, a proponerse como un otro ejemplar de los buenos, como escarmiento. El dandy finisecular viene a coincidir con el sacerdote. Este es el final del camino iniciado por el Andrés de Cambaceres, el pimer dandy estanciero del corpus. Ya no hay nihilismo; al otro lado de la

¹ Esta novela de Ricardo Güiraldes, publicada en 1917, cuenta el viaje a París tan deseado por un joven estanciero. La primera parte de la novela, que sucede en la estancia, enlaza directamente con *Don Segundo Sombra*, con la que comparte, incluso, algunos personajes. Sin embargo, aquí el religamiento del estanciero con la tierra se produce en París. Es allí donde se narra la crisis del viaje oligárquico y se afirma la filiación con la tierra. "La pampa se convierte en lo esencial y puro frente a la corrompida contingencia de Europa", explica David Viñas en "Decepción, regreso y transtelurismo", *De Sarmiento..., op. cit.*, p. 195.

² En palabras de Luis Emilio Soto: "Domínguez es un sujeto inútil y amoral, enervado por la molicie y por la serie completa de las enfermedades 'bien'. Un pobre diablo, en suma", *op. cit.*, p. 20.

crisis ideológica ha llegado a las certezas. No es casual, por ejemplo, que aplauda el apelativo de Zogoibi que le pone el cura a Federico³. Sus enseñanzas, a pesar de proceder de un desengañado escepticismo que se expresa con la retórica del mal del siglo (p. 324) han venido, en el momento de la narración, a confluír.

Pepe Domínguez es, en la novela, la autoridad laica del escritor modernista. En la recta final de su vida, desengañado, el narrador está dispuesto a reconocer su sabiduría específica de esteta, y así, por ejemplo, nos lo presenta sonriendo "con una sonrisilla de miles y miles de años, comparable a la renovada burbuja búdica junto al loto de la embriaguez" (p. 341). En efecto, durante toda la novela lo vemos entretener a los demás con relatos adecuados a su auditorio: de su vida en París, donde alcanzó una envidiable posición ("no hay extranjero que tenga su situación en París", exclama Cabrera con envidia en la página 92), en los banquetes de Federico; de su viaje a Tierra Santa a las viejas matronas piadosas (p. 245) -pues su itinerario de viajero modernista incluyó también los viajes hacia el oriente-.

Él es el personaje criollo que mejor maneja el repertorio cultural. Él le trajo a Federico de Madrid la imagen de la Dánae de Ticiano que preside todas sus desventuras (p. 76). Como en el caso del Padre Torres, además, pero en sentido diferente, también hacia Pepe Domínguez se desplaza en ocasiones el narrador. Su evocación de la sociedad francesa de antes de la Gran Guerra ("aquella ansia loca de gozar a escape de la vida" -se dice Domínguez- era, entre otras cosas, "el adiós definitivo de la más espiritual y amable aristocracia que hubiese existido jamás", pp. 91-92) recuerda reflexiones semejantes del que fue embajador en Francia en aquellos años, precisamente Enrique Larreta. "Cuando más inminente parecía la iniciación de la guerra, más exquisito era el placer de vivir que se respiraba en sus ambientes aristocráticos", escribe H. N. Campanella siguiendo *Tiempos iluminados*, las memorias del escritor⁴.

Pero todos esos viajes quedaron atrás. Tras recorrer el mundo ha comprendido la belleza de su tierra y las hondas raíces que le unen a ella, y ésa es precisamente la clave de su sabiduría. "¡Qué tarde lo comprendo! [...] -exclama- Ahora adoro mi tierra" (p. 332). Tenemos ocasión de verle realizar la elegía de los gauchos, con cita del *Martín Fierro* incluída ("Pero, ... como dice Martín Fierro, ...*ha querido el destino / que todo aquello acabara*" (p. 171)⁵. El viaje modernista, lujoso y decadente, incluye como destino final la

³ Por ejemplo, pp. 208, 230, 243, 321, 323 y 327.

⁴ *Op. cit.*, p. 21

⁵ Esta cita corresponde a los versos 251-152 de *El gaucho Martín Fierro* (ed. cit., p. 120), y corresponde al momento en el que Fierro se lamenta por la pérdida de los buenos tiempos ocasionada por la partida y el reclutamiento forzoso. Es sintomático que Larreta aísle la Arcadia previa a la irrupción de la autoridad y la descontextualize, y que, al mismo tiempo, active todo el potencial fatalismo que la referencia al destino incluída. Es todo un ejemplo de la relectura del poema de Hernández que lo coloca como poema nacional.

elegía por la pérdida de lo propio. No se es de ninguna parte, y el único lugar a que se perteneció alguna vez se está perdiendo para siempre. Se puede, tras el regreso, escribir *Don Segundo Sombra* o *Zogoibi*, o se puede entonar para un reducido auditorio de afines la elegía del gaucho en medio de la pampa entre "ese silencio de los públicos de circo" (p. 169). El gesto es idéntico, aunque distanciado por la autoridad narradora moralista, que no deja de presentar como levemente grotesco al personaje. La novela, entonces, se incluye a sí misma.

Donde Pepe Domínguez demuestra de verdad su sabiduría es en sus recomendaciones a Federico. Le caracteriza a Zita Wilburns desde la experiencia. Sabe en cada momento lo que va a suceder a continuación, porque lo ha vivido ("acabará por irse con tu gran amigo el doctor Maldonado -le profetiza, por ejemplo. No es persona que resista al gran argumento", p. 323). Conoce la magnitud de la felicidad que Federico corre el riesgo de perder, porque conoce su vacío ("¡Vas a perder tu felicidad! ¡Y qué felicidad!", p. 322).

Y conoce su propio error, su desgracia. Es capaz de percibir el anacronismo de los disfraces de París que le manda Madame de Marly en medio de la pampa ("¡Qué loca! [...] Como para organizar festivales está su 'cher pepitó") y asume el discurso del narrador-moralista para aplicárselo a sí mismo: "Soy un pervertido, un asco, no hay duda; pero yo no encontré como tú una Lucía" (p. 322). Sabe reconocer una mala mujer en cuanto la ve, no en vano declara que "este vicio maldito, (hizo el ademán de levantar el bambú diabólico), me lo enseñó una *cocotte* poetisa", (p.322), detalle este bastante significativo sobre lo que es para Larreta una mala mujer. Una mujer letrada y artista entra, sin lugar a dudas, en la categoría. Conoce la vanidad del mundo, su falsedad, y trata de desvelársela a Federico para que escarmiente en cabeza ajena. Es un otro que confirma el discurso propio mediante la conversión. Es el letrado cosmopolita y laico, el dandy del primer modernismo en el gesto de retractarse. "Pepe Domínguez, en fin, tiene derecho a nuestra indulgencia", como sentencia André Jansen (150). Y lo tiene porque le da la razón.

Un traidor

Relacionado con Federico, está Cecilio Maldonado. Es el primo de Lucía (su padre era "hermano menor del padre de Lucía", p. 64), y lo encontramos frecuentando con asiduidad su casa. Él es el que denuncia a Jesús Benavidez (p. 145) y desempeña una función argumental de importancia. Sin embargo, a Federico aparece unido por un vínculo todavía más fuerte. Es su rival. Esto es lo que da sentido a todos sus actos.

Pretende a Zita Wilburns desde el principio de la novela, y lo cierto es que se nos presenta como su pareja ideal ("sus vidas se ajustarían exactamente como dos trozos del mismo objeto partido, del mismo papel desgarrado". p. 259). Sin duda se trata de un ser que le es complementario en muchos aspectos.

Tener este rival es degradante para Federico. Es su negativo, un antimodelo, el paradigma de lo que un argentino no debe ser. Siente desprecio por su tierra y lo dice a todo el que quiera escucharle ("Este es un país para indios o ingleses. Debiéramos vendérselo a los ingleses, como dice un amigo mío, y, con el dinero que nos dieran, irnos todos a Europa", p. 65); desprecia a los peones, y se muestra contrario a darles cualquier tipo de instrucción ("otra cosa muy mala es enseñarles a leer y a escribir", p.64), frente a Federico, que ya tuvimos ocasión de comprobar cuál es la que les daba, coreado entusiastamente por el narrador; anhela sólo tener dinero e irse a París ("ha de ser muy prontito, y entonces, [...] me las llevo a las dos a París", p. 218).

Es además político, senador para más señas, y, sin embargo, los problemas del país le dejan indiferente. Se observa con claridad en su actitud durante la huelga en la fábrica de Mr. Wilburns. "¿Por qué no va usted a ver lo que pasa? ¿Para qué? Alguna nueva rei-vin-di-ca-ción -agregó Cecilio, pronunciando la palabra muy despacio y con un retintín burlesco y despreciativo" (p. 213). Sintomático es también su comportamiento con los peones, con los que juega a clavar su puñal en el tronco de un álamo: abandona el juego "sin pagar lo que va perdiendo".

Y sin embargo, él mismo se proclama "un poco socialista en sus ideas" (p. 151). Que no en los hechos, parece indicarse. No deja de ser curioso que Larreta coloque en su boca estas palabras. Junto al anarquismo de Lucía, completa el muestrario de movimientos obreros. Si los anarquistas son utópicos inconscientes, los socialistas son embaucadores del pueblo, es quizá lo que hay que leer a través de estas referencias. Se reduce así, de otro lado, el alcance de la crítica a la oligarquía que podría suponer el personaje Cecilio Maldonado. Es un traidor a su clase y a su patria en todos los aspectos. Un degenerado, muelle, sin ideología e hipócrita. Su presencia constituye un buen toque de atención para sus lectores.

Pero otros elementos contribuyen a restarle representatividad como miembro de la oligarquía terrateniente. Son muy significativas las consideraciones raciales que sobre él hace el narrador desde su primera aparición, un ejemplo excelente de cómo tanta prosa modernista no está reñida con los procedimientos naturalistas de construcción de personajes⁶, y que nos sitúa en las antípodas de los claros linajes de los protagonistas.

⁶ Una contradicción semejante detecta Luis B. Eyzaguirre en *La gloria de don Ramiro: "La gloria de don Ramiro y Don Segundo Sombra: dos hitos en la novela modernista en Hispanoamérica"*, *Cuadernos Americanos*, vol. CLXXX, n° 1, enero-febrero de 1972, p. 243.

La madre de Cecilio era mulata, con lo que por cierto, su prima por parte de padre, Lucía, queda limpia de mezcla racial. Tenía una "aceitosa naricita de esclavo" (p. 63), y, aunque "algunos diarios de La Plata le llamaban el Demóstenes o el Castelar argentino", sus discursos representaban, "como pocos, esa literatura, mitad delirio y quiebras de hombre de color, mitad simiesca imitación de modas europeas" (p. 64). Eso sí, cantar no canta mal, pues es "como si el antiguo dios africano que dormitaba en su sangre, hubiese despertado al conjuro del ritmo", y lo hace "con facilidad de mestizo" (p. 212).

A pesar, por tanto, de que la barbarie sarmientina es reconocida ahora como el suelo natal, y es fuente de fascinación y de sentidos trascendentes, no deja de filtrarse sólo en los personajes negativos como tal barbarie y se ofrece como explicación de sus comportamientos. Viene a coincidir inespablemente, entonces, con las "individualidades de transición" de Roberto J. Payró. Cecilio es así porque es mestizo, casi un animal, viene a decir el texto (parecía "uno de esos perros caballistas de los cromos ingleses", p. 220, y Pepe Domínguez, p. 243, opina que tiene "alma de mono", "de esos monos que arrojan al viajero, desde los árboles, su caca de fuego").

No hay que confundir los ancestros gauchos que todo argentino de bien lleva como una parte importante de su alma, estetizados, culturales y no raciales (recordemos el linaje hidalgo español de Federico) parece implicarse así, con estos rezagos de la barbarie, que explican los problemas del país, y que deben ser erradicados. La crítica a la oligarquía deviene entonces, como en Lugones, escisión, de acuerdo al grado de patriotismo. Con un gesto que nos recuerda, lo que son las cosas, el de Roberto J. Payró, los "traidores" son expulsados. En realidad, se postula que nunca fueron miembros auténticos de la clase patricia. Un subyacente discurso de pureza de sangre viene así, de paso, a reafirmar su legitimidad⁷.

Otros dos traidores de claro linaje

No obstante sí hay en la novela "traidores" que no tienen este componente mestizo. Pertenecen a la familia de Lucía, y el sentido trascendente que el narrador les asigna es bastante evidente. Tonito es culpable, entregado a la contemplación pasiva de su grandeza, y alejado absolutamente de lo que le rodea. La inactividad es culpable. En Lynch veremos perfilarse con nitidez también este discurso sobre los deberes de la clase

⁷ La crítica hagiográfica y nacionalista lo confirma alborozada: "Un desprecio insolente, agresivo por su propio terruño. Especialmente lo marcaban aquellos que venían de antiguos esclavos, de lejanos connubios tenebrosos, aquellos en quienes la sangre bastarda reclamaba una vindicación del viejo servilismo, servilismo todavía hundido en el subconsciente por la herencia milenaria; o aquellos otros, de turbio origen aluvional, a quienes el título universitario, todavía entonces considerado fetiche, daba un liviano barniz de buenas maneras y una arrogancia descomedida", apunta Berenguer Carisomo, *op. cit.*, p. 180

dirigente. En cuanto al otro tío de Lucía, viene a ser un equivalente criollo y ganadero de Mr. Wilburns. Pero, paradójicamente, su culpa para el narrador volverá a proceder de su absoluta inoperancia con respecto a los temas familiares. Una subyacente llamada a cerrar filas es, de nuevo, evidente entre estos dos retratos.

Así, la descripción del hermano que vive con ellas en San Miguel, Antonio, "o más bien Tonito, como se le llamara siempre en la familia", está marcado en todo momento por su apatía y su abulia, lo cual, acaba siendo sinónimo en la novela de falta de masculinidad. "Era bajo, regordete, barbudo, de pies muy pequeños y manos sin sexo" (p. 32). "Sólo conseguían sacarlo de su ensueño misterioso de afeminado las conversaciones sobre música y heráldica" (pp. 32-33). Su ensueño es explicado por el narrador por su condición de afeminado y, además, incluye, la contemplación -y la construcción- ensimismada y estéril de la propia grandeza originaria. "Vivía en un pabellón particular, alhajado con gusto celestinesco de actriz retirada" (p. 33) Su homosexualidad es el perfecto correlato de su inacción. Y esa pasividad, valorada como una virtud en las mujeres honestas es imperdonable en él.

Por todo ello, Tonito sí es culpable. Su pasividad se criminaliza en el relato, porque son precisamente su apatía y sus quimeras, al escuchar las insinuaciones del corrompido Cecilio, causas directas de la tragedia.

Y en cuanto al otro hermano, Jacinto Navarro, aunque al presentarnos el narrador a toda la familia de Lucía, se nos dice que "estaba pasando ahora unos días en la estancia de unos amigos ingleses" (p. 33), lo cierto es que no vuelve a aparecer en ningún momento del relato. Él sí es un estanciero de pro, nada menos que "el fundador de la famosa cabaña de toros Hereford" (*ib.*), pero, aunque Tonito "era, acaso, más egoísta" (p. 35), tiene dos defectos que lo hacen también culpable y censurable a ojos del narrador.

Para empezar, es otra versión de criollo viejo extranjerizado, aunque en su caso, el modelo sea Inglaterra, y eso le convierte en un *snob*: "fumaba en pipa, que mordía como inglés al hablar"; "No dejaba pasar la menor exageración. Eran famosos en Buenos Aires, en el Hipódromo, sus sombreros de copa, de color de ceniza, que le enviaba todos los años, un especialista de Picadilly" (p. 34). Y, lo que es peor, se rodea de malas compañías. La descripción que hace el narrador de sus "amigotes extranjeros", deja bien a las claras el rechazo con que se los incluye en esta ficción de la pampa. Lo anglosajón no puede entrar en ninguna de sus versiones. El nacionalismo de la oligarquía en los años 20, puede en algunos hacer retroceder incluso su anglofilia⁸.

⁸ Y ello a pesar de que seis años antes de la publicación de *Zogoibi* Enrique Larreta, con motivo del banquete celebrado en honor de la Embajada Especial de Gran Bretaña en Buenos Aires el 4 de junio de 1918, dijera en su discurso cosas como que "desde los días, ya lejanos, en que los primeros ferrocarriles

"Traía, a menudo, de visita, a San Miguel, amigos extranjeros, de pescuezo granuloso y cárdeno y abrasado semblante, que hablaban de tabaco, de whisky, de pedigrees, de palos de golf, de calzado y, a veces, de Gladstone" (p. 34).

Pero, además, como Tonito, aunque por motivos diversos, es culpable de apatía. Hubiera podido solucionar con facilidad el conflicto entre sus hermanas y Federico, "pero Jacinto era uno de esos *gentlemen* cuya caballerosidad consiste, sobre todo, en negativas y prescindencias y, antes que nada, en lo que ellos llaman 'no entrometerse', no reconociendo más obligaciones que las legales, perfectamente documentadas" (pp. 34-35). Quizá tenga algo que ver en tanta irresponsabilidad, en tanto abandono de sus deberes familiares, y, por tanto, para con su clase social, "su indiferencia en materia religiosa" (p. 34). De nuevo anglosajón y descreído son sinónimos, y ya sabemos que, como dice el padre Torres, no hay moral sin Dios.

Un debate sobre viajes a Europa

Y por último, y para que no quede ningún cabo suelto, el narrador explicita, a través del debate en la estancia, toda una teoría política del viaje a Europa.

Asiduos visitantes de la estancia de los Ahumada son también Cabrera y Vergara. Cabrera, como Pepe Domínguez, viene de París, pero es su opuesto. Hay, de entrada, una diferencia sutil. Domínguez está de vuelta de París. Cabrera ("un tal Cabrera", para ser exactos) "estaba siempre en París" (p. 17). Le queda todavía mucho para alcanzar el nivel de sabiduría y de desengaño que el primo de Federico tiene y, como su propio nombre indica, parece difícil que pueda alcanzarlo algún día.

Groseramente anima a Federico a dejar la Pampa: "Para eso [para quedarse en Argentina "hablando de vacas"] es mejor morir. País de negros, hombre. Mirá, Federico, hacéme caso. Estás perdiendo tus mejores añitos. Por lo menos date una vuelta por allí" (p. 86). Como Cecilio, desprecia su tierra ("quelle différence entre Paris et

ingleses tendieron sus arterias de vida por nuestros yermos ilimitados, venciendo a un tiempo a la anarquía y a la barbarie, la acción de Inglaterra sólo se ha hecho sentir, en esta república, por sus beneficios incesantes, por su discreta enseñanza de energía y orden y también, es grato decirlo, por el perfume de sus hogares virtuosos y alegres, cuyas raíces, en tierra argentina, son cada día más profundas", o que "Inglaterra pudo ser con nosotros egoísta y fue siempre maternal; pudo ponernos grillos y diónos alas, pudo tantas veces desengañarse y tuvo siempre confianza", citado por Gladys S. Onega, *op. cit.*, pp. 39-40. Sin duda que para Larreta la amenaza no viene ni del capital inglés ni de los hogares virtuosos y alegres, los extranjeros agradecidos de Lugones. Sin embargo, estas frases parecen estar proferidas por el mismísimo don Jacinto Navarro. Quizá sea que para los espíritus sublimes no rige la férrea normativa moral que Larreta despliega en su propia ficción. O quizá entre 1918 y 1926 nos encontremos ante dos momentos en la actitud de Larreta ante la letra del proyecto modernizador del 80: ortoxia y parcial retractación.

l'estance"), y su único deseo es ser admitido en los círculos en que ha entrado el primo de aquél. Aún dentro de la disipación Europea hay categorías, el relato de sus hazañas parisinas y el reconocimiento de los franceses lo demuestra.

Por cierto, que estas hazañas incluyen una peculiar interiorización de las virtudes gauchas que el narrador rechaza de plano: "se hizo muy pronto famoso por su temible puntería para arrojar botellones y platos en las riñas nocturnas. ¡Había matado, en su infancia, tantos cuises y pajaritos a cascotazos! En Biarritz, en Montecarlo, en Deauville, al salir de los casinos, subía a su automóvil sin abrir la portezuela y como si montara en el pingo, con el encogimiento y la voltereta del gaucho" (p. 85).

De nuevo, además, el componente racial aparece, dejando bien claro el lugar de este *advenedizo*: en su "cara de mestizo", "la doble herencia del negro y del indígena mantenía un contraste diabólico de tristeza altanera y de risilla de esclavo". Son remanentes de barbarie. No es esa la síntesis civilizada de la tradición que Federico, antes de sus tropiezos, hubiera encarnado. La gauchía es una cualidad del alma. Hay determinadas cosas, la gauchía en bruto, por así decirlo, que no causan buena impresión en Europa.

"¡Pensar que después nos juzgan a todos, en Europa, por estos tipos innobles!", exclama Vergara al oírle confesar que no lee libros (p. 95). La opinión que puedan tener en Francia de los argentinos inquieta, y mucho. Todo el discurso introspectivo nacional que la novela articula, no implica que Europa no siga siendo, para Larreta, el espejo donde los argentinos se miren, el tribunal sancionador de esencias y virtudes nacionales. Zita Wilburns no es Europa, sino un concepto de Europa, una parte, y hay viajes y viajes.

Aunque en la novela, salir es símbolo de desviarse del camino recto, y Europa el espacio por excelencia de la disipación, esta intervención de Vergara escribe la posibilidad de otro viaje, y de otra Europa, espacio entonces de la elevación espiritual, que mira con desagrado a quien no lee libros. O más exactamente, de otro París. Se diseña así otro viajero que sí los lea, que esté preparado por tanto para no sucumbir a la relajación moral del ambiente y que esté a la altura de quienes lo observan y lo juzgan. Un viaje que deje bien alto el nombre de Argentina ante los franceses, esto es, que sea su embajador.

Intelectual y embajador, esta posibilidad entrevista de viaje superior parece, así, reservada al propio Enrique Larreta, al que los soldados franceses abrían paso sin dudarle en plena Guerra Mundial. De hecho, al contar las hazañas de Cabrera en París, el narrador se había mostrado conocedor de su fama en aquellos ambientes, nos había trazado su imagen para los franceses. Antes, al explicarnos donde tenía su apartamento, ha demostrado conocer bien aquella ciudad: "tenía allí un lujoso departamento en la calle Lauriston, cerca de la Plaza de la Estrella" (p. 85). Y es que la novela no veda el viaje,

sino que lo jerarquiza. El "viaje ceremonial" del escritor, el del artista, -criollo sin rezagos de barbarie, oligarca legítimo- es sin duda el superior, el único completamente lícito, desinteresado y provechoso.

Vergara, la fuente de tanta cordura, el rival dialéctico de Cabrera, y hasta con los puños, si hace falta, es vasco. España, de nuevo, reafirma el discurso del narrador y no contradice la valoración de lo propio. Porque además de tanta sabiduría sobre viajes, se convierte en portavoz del narrador en otro sentido, explicitando el discurso que da sentido a toda la novela, el del origen, el del orden social, tranquilo, casi familiar, que el progreso con sus invasores perversos, y la estupidez de los nativos viene a poner en peligro.

Aquí, dice, "está uno en su casa, aquí nos conocemos, somos lo que somos y sabemos de donde venimos. Aquí está uno entre los suyos" (p. 86) En Europa, "el nombre, los abuelos, la casa, una vida limpia, la madre, nada de eso cuenta" (p. 93). No se puede decir de forma más clara y más sintética. Ese origen sitúa a cada cual en su lugar. El viaje lo distorsiona. De ahí su peligro, y que sólo en contadas excepciones pueda ser realmente positivo.

Y Federico, mientras tanto, embebido en fantasías eróticas cosmopolitas con Zita Wilburns (p. 91), no se entera.

9. El lenguaje de la pampa modernista

La voz de los gauchos

"Vea. Vino don Roberto, el mayordomo, muy temprano y se jué recientito, no más. Ya sabe que le han robao a Tata, de un golpe, más de doscientas ovejas de la majada. Habían hecho el recuento el trainta del més pasao y como Tata no encierra. Y ahura qué van a decir de nojotro. Toda la mañana, todita, mirando el suelo. Ni esto de señal, niña, sabe. No hay rastrillada por ninguna parte. Si han de ser del oficio. Ni tampoco lana blanca en loh alambre" (pp. 140-141).

Habla Jesús Benavidez, en el que constituye el fragmento más extenso de toda la novela puesto en boca de un gaucho. Le cuenta a Lucía el robo de ovejas que, aunque aún no lo sabe, destruirá su vida. En el pasaje, encontramos diversas palabras deformadas remedando la pronunciación gauchesca: "jué", "robao", "trainta", "pasao", "ahura", "nojotro", y "loh alambre". Junto a ellas, "Tata", y el uso de "no más", pueden considerarse gauchismos. Como único rasgo morfosintáctico, la frecuente formación de diminutivos, en un caso a partir de un adverbio ("recientito"). Otras marcas de oralidad ("sabe") refuerzan la impresión de naturalidad del diálogo.

Enrique Larreta, al presentar a los gauchos de su novela, les da la palabra brevemente para que se muestren en todo su tipismo y su sabor local, pero después desaparecen y ceden la escena al conflicto que de verdad importa. En esas voces que aparecen ocasionalmente citadas en los diálogos, reaparecen los viejos rasgos que sirven para caracterizar el lenguaje de los gauchos en la literatura desde el siglo XIX, como mínimo, pero, como en la mayoría de los textos estudiados aquí se ven reducidos a la pincelada.

Algunos toques de oralidad deforman algunas palabras comunes (deformaciones que, en muchos casos, cuentan con una amplia tradición literaria: "dir", p. 139; "ajuera", p. 140; "pior", p. 201; "güey", p. 236; "raiba", p. 264; o "dentrar", p. 281), mientras otras, la mayoría, permanecen intactas (en el texto citado, por ejemplo ¿por qué "le han robao" y no "l'han robao"? o ¿por qué mantener el grupo "sc" en doscientas?), y unos cuantos gauchismos ("pingo", "chapeao", p. 21; "tajear", p. 264; "sotreta", p. 280), escasos elementos peculiares de morfosintaxis ("flojona", p. 263), escasas expresiones características o y frases hechas ("¡De ande!, p. 264; "lindo el flete, como pintao a lápiz", p. 336), difícilmente pueden llevar más lejos el artificio.

Y es que Federico, que es el auténtico protagonista de la acción, ya es todo lo gaucho que debe ser un argentino cultivado. El remedo de la voz del gaucho para escribir en ella los valores y los saberes que se consideran esenciales al ser argentino no es el propósito de esta novela de la pampa.

Las voces de los gauchos no serán aquí portadoras de enseñanzas. Como mucho, de una advertencia, en la que el saber oral viene a confirmar los argumentos empleados por otros personajes y por el mismo narrador a lo largo de la novela (ése es el sentido del ánima en forma de "pájaro negro, grandote", de mal agüero, y que "se raiba como cristiano" que turba el sueño del viejo don Nazario, p. 264).

Se limitarán entonces a integrarse en el paisaje que rodea y conforma a los personajes, a ambientar sus vidas y sus acciones. Y para eso, en una novela estetizante dirigida a un público culto, con esas pinceladas bastará. Lo importante será la mirada artística e impresionista sobre lo propio, su embellecimiento, la acción de nombrarlo un narrador especial, elevado, y verterlo en un lenguaje bello.

"Escuchábase también [además de "el bramido de las vacas", que a Domínguez le parecía "como el turbión de los órganos en las iglesias"], los ladridos de los perros y las voces del gauchaje: ¡Juera güey! ¡Juera güey!, al empujar a los novillos para que entrasen en la angostura del brete" (p. 236).

Las voces de los gauchos, citadas el tiempo justo de individualizarlas, de caracterizarlas, son una parte del paisaje sonoro de la tierra, junto al bramido de las vacas y los ladridos de los perros, que la voz culta del narrador, a través de la mirada de Pepe Domínguez, describe, embellece, compara, pondera, analiza y glosa: "Estrépito de juicio Final" (p. 237). Bramidos, ladridos y voces, puestos al mismo nivel, son la materia prima con que el artista crea belleza. Lo que importa no es tanto la voz del gaucho, como las operaciones que realiza el narrador a partir de ella y los demás elementos del paisaje. Para eso basta con que la voz otra sea reconocible.

Las otras voces oídas

La del gaucho no es, además, la única voz que la novela individualiza o caracteriza. Determinados rasgos, determinadas pinceladas, aunque de distinto signo, individualizan a otros personajes. El lenguaje de William Wilburns está salpicado de anglicismos duros, de palabras íntegras en su lengua materna: "cowboy" (p. 174), "darling", (p. 195) "stupid" (p. 227), "disaster" (p. 330). El francés es, sin embargo, la lengua preferida de su esposa ("n'importe quoi", p. 194; "c'est trop", p. 348) y de su prima la Condesa ("Le derrière du monde", p. 118), y también de los personajes afrancesados, como Cabrera ("quelle différence entre Paris et l'estance", p.87).

El lenguaje de Pepe Domínguez es cosmopolita (igual emplea galicismos -"tête à oreiller", p. 327- o anglicismos -"overcoat", p. 321-, que alude a etimologías latinas -"equites", p. 170-, o cita al *Martín Fierro* -p.171-) como corresponde al ser superior,

aún en su corrupción, que es el primo de Federico. El del padre Torres, reciamente castellano, casticista incluso: "almoneda" (p. 10); "tierruca", "miaja" (p. 71); "mozcorra" (p. 251).

Enrique Larreta, gran constructor de discursos, -pensemos en la demostración técnica que es, en este sentido, *La gloria de don Ramiro*- otorga a cada uno de sus personajes principales su propia voz, y lo hace con un solo rasgo diferenciador para cada uno. Además, las describe. Una voz puede ser "interior y diabólica", como la que tiene Federico dentro de sí arrastrándole hacia el mal camino (p. 184); "de moribundo irascible", como la del líder obrero (p. 213); "con rocío como la de los pastos", como la del peón que encuentra arando Lucía al ir a buscar a Benavídez (p. 271); "seca, agria, y hasta con vagos tonos hombrunos", como la de Zita cuando habla de dinero (p. 347); aflautada, como la de Cecilio cuando canta (p. 212), como el "trino del hornero", como Lucía cuando se ríe (p. 36)... En esa maraña de voces, se mueve Federico: debe optar y articular la suya propia. Cuando el padre Torres lo escuche hablar en inglés con Zita Wilburns (p. 180), comprenderá que la traición se ha consumado.

Un narrador hispanista

El narrador-moralista constituye una instancia elevada respecto a las acciones que juzga, valora y censura. El narrador-descriptor, ocupa idéntica posición respecto a los paisajes y ambientes que pinta o esculpe, que transforma en aptos para decorar un interior burgués. Su discurso no puede ser sino elevado. Embellecerá las realidades de que se ocupa para que sean partícipes de su grandeza y de su posición¹.

André Jansen caracteriza a la perfección este gesto y los lugares relativos: "Vamos a intentar precisar -declara como objetivo de su análisis estilístico- con qué talento el escritor ha sabido sacar partido de un cuadro ingrato que no había seducido nunca más que a raros escritores extranjeros"². La belleza del paisaje sólo se activa leída, representada, por un espíritu superior, por un escritor. La escritura, como en Lugones,

¹ Y para operar idéntica escisión en la recepción. O, dicho en los términos encomiásticos de los exégetas larretianos: "No se trata aquí de complicar forma y contenido hasta hacerlos descifrables y deleitosos sólo para el docto, sino de refinar esa forma y ese contenido, de tal manera que sólo el hombre de gusto exquisito pueda gozar de la *encantadora flauta*", Scrimaglio, Marta, "Larreta, Modernismo y Barroco", *Boletín de literaturas hispánicas*, nº 4, 1962, pp. 19-38. O, incluso, en un interesante texto que duplica el gesto atribuido a Larreta: "El fausto de las imágenes, la riqueza del castizo vocabulario, aquel entono de su prosa, connatural a su rango de hidalgo culto, lo califican a Larreta de escritor conforme a su linaje, definiendo así la prosapia que ha de mantenerlo algo aislado, o más bien distante, en el tumulto y confusión de las letras contemporáneas", Zaldumbide, Gonzalo, "Enrique Larreta: de Avila a la Pampa", *Cuadernos Hispanoamericanos*, a. V, nº 13, Madrid, enero-febrero, 1950, p. 46.

² *Op. cit.*, p. 156

una vez más, se convierte, entonces, en una misión patriótica, convertir los elementos tradicionales en objeto estético es un bien necesario.

Esta acción, se concreta en el texto de diversas maneras. El discurso del narrador se convierte en modelo de bien decir, sus párrafos esculpidos se erigen en cima de la lengua nacional. En Larreta, como ya sabemos, será nítidamente hispanizante. Un ejemplo del capítulo inicial, en el que, por cierto, el padre Torres rememora la ciudad de Córdoba, será suficientemente ilustrativo de este aspecto:

"Ahora, veía el patio, veía la fuente, veía los colores del agua al anochecer, removida por los últimos cántaros; parecíale aspirar la fragancia de los azahares y oír las chanzas y los gritos de las mozas, cuando el perrero, al toque de avemarías, las echaba, ora hacia el Postigo de los Deanes, ora hacia la puerta del Campanario" (p. 10).

Leve toque arcaizante y clasicista el de este párrafo, que corrobora así en el plano lingüístico las frecuentes alusiones cervantinas que aparecen diseminadas a lo largo del relato. Federico, por ejemplo, observa que la risa del cura es "la misma del libro de Cervantes. La bondad de Cervantes" (p. 72).

No es extraño que el joven Ahumada utilice esas referencias literarias, ya que su padre "habíale transmitido en la sangre, todo su varonil quijotismo, quijotismo cuerdo" (p. 99). Tampoco sorprende, entonces que "lo mismo que a Alonso Quijano", se le llenara "la fantasía de todo lo que iba encontrando en sus libros" (p. 104). Por otro lado, como se dice Lucía en el curso de sus deliberaciones, "no había que olvidar su gran caballerosidad o, como él mismo decía, su quijotismo" (p. 161). Hay por tanto total acuerdo entre el narrador y el personaje por lo que se refiere a su propia caracterización. "El cervantesco vocablo", usa para designar a su amante decidido a terminar la relación (p. 295). Deteriorado por las noches de desvelo, el espejo le muestra "un rostro suyo, marchito, chupado, quijotesco, con ojos alucinados y tristes" (p. 320).

En cuanto a su prometida, su novia ortodoxa, una de las pruebas de que es la pareja correcta de Federico, es la "graciosa cólera quijotesca" que la enciende en defensa de los campesinos (p. 278). Federico, su padre, su novia y el cura son, de un modo u otro, quijotescos. El discurso de Larreta es así contíguo al de Gerchunoff, en el que el registro cervantino constituía una de los elementos con los que se reclamaba la inclusión en la nacionalidad. El argentino, sus ancestros, la tierra argentina, y el cura, presentan filiación cervantina. La lengua literaria no puede sino ser cervantina entonces. También así se marcan las adscripciones y se reconocen autoridades.

Otra versión del lenguaje de los argentinos

Sin embargo, del mismo modo que, como ya vimos, el narrador participaba del saber del gaucho, preferiblemente antiguo, el léxico rural se filtra en el lenguaje del narrador, argentinizando su español literario. El uso de "disparar" en este pasaje en el sentido de "huir", es un ejemplo evidente: "Veía caballos salvajes que disparaban, sin rumbo, con las crines revueltas y como enloquecidos por los olores del aire" (p. 17).

En la página siguiente, es posible encontrar otro ejemplo de esta competencia del narrador en el empleo de expresiones patrimoniales: Lucía aparece montada "en el primer matungo, sin duda, que hallara a mano en el palenque" (p. 18). En otro lugar de la novela es posible encontrar, incluso, un caso de vacilación ortográfica en el discurso del narrador, y en una palabra, además, que designa un tipo de caballo: "A la puerta de la casa esperaba el coche de mimbre, con el petizo pardo" (p. 225). Es de nuevo el mismo gesto fundado por Rafael Obligado, y que hemos visto recurrentemente en los distintos textos del corpus.

Este discurso hispanizante levemente argentinizado constituye el modelo de Larreta, una toma de posición respecto a los debates que se venían dando desde las décadas anteriores en el panorama intelectual argentino sobre el lenguaje nacional. El escritor Larreta se construye a sí mismo como depositario de una tradición, en su lector e interpretador argentino (como corresponde a un miembro de la Academia Argentina de Letras que además es el correspondiente de la Real Academia Española en Argentina) frente a los nuevos discursos de la argentina polifónica de la modernidad (recordemos, una vez más, que *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt es del mismo año, 1926, que *Zogoibi*).

10. La mirada del esteta

Un narrador omnisciente

El narrador es la autoridad suprema del texto. Es omnisciente, penetra el interior de sus personajes. Es más, uno de los ejes fundamentales de la narración es precisamente las reflexiones, los pensamientos, las desazones interiores de los protagonistas, la narración interior de sus noches de insomnio (el capítulo 15, por ejemplo, se ocupa de los desvelos de Lucía; el 25, de los de Federico, etc...). Y también por ello enlaza con otras novelas latinoamericanas -y españolas- del período.

Las psicologías de los personajes, sus torturas, sus contradicciones, su condición de sujetos escindidos, concebidos como varias voces en pugna (las vacilaciones de Federico entre "el instinto indómito" -p. 318- y "su entereza moral" -p. 345- admiten la lectura en este sentido), ocupa capítulos enteros. Muchos elementos del paisaje, incluso, adquieren significados en la mente de sus protagonistas, inciden en sus elucubraciones. Eso ocurre, por ejemplo, con el canto de Máximo, que saca a Federico de la felicidad de la conquista reciente (p. 135), o, a la inversa, con el "yuyito serrano" (p. 256), que invade con el olor de Zita las piadosas intenciones que le está exponiendo en ese momento al padre Torres.

La estructura del folletín

Y si el narrador sabe todo lo que ocurre en la mente de sus personajes, también conoce desde el primer momento el desenlace de la narración, y todos los sucesivos episodios que conducirán hasta él.

Ordena así a su antojo la información, con un criterio estético -en muchos capítulos la estructura se hace fragmentaria, pequeñas descripciones puntúan y matizan la narración¹-, simbólico -el paréntesis ya citado que incluye una oportuna referencia al nido del hornero puede servir como ejemplo; el paisaje mismo escribe la enseñanza moral²-, o para mantener el interés de sus lectores, para prometerles que algo va a pasar, y para hacer así más sombrío el error del protagonista. Inesperadamente, encontramos la escritura de Eduardo Gutiérrez en este pseudo-folletín estetizante, y todas las aves

¹ Un buen ejemplo es esta descripción, separada tipográficamente por un espacio de la narración, cuando Federico cabalga hacia La Fábrica por primera vez tras su ruptura: "Soplaba todavía el pampero, un pampero sosegado, pero frío y cuyo remusgo parecía avivar los nácares del espacio y difundir en la tarde ese espejo dichoso, esa alegría soñadora que ilumina en los ojos de las mozas la tentación de los lindos collares" (p. 335).

² "En lo alto de uno de los palos quedaba todavía un nido de hornero sin terminar y abandonado" (p. 262).

agoreras que nos hemos encontrado en el corpus (cuervos y lechuzas, de Gerchunoff) son convocadas también³.

Es posible entonces señalar la maraña de presagios, uno de los elementos centrales en la construcción de suspense del folletín, que el narrador teje a lo largo de la novela. Por un lado, mediante elementos del paisaje de inequívoco sentido que los personajes no saben interpretar: como el "grito sangriento de un chimango, que oteaba los nidos" -p. 20-, el viento, que, mientras Federico galopa a visitar a Zita, "le vociferaba en el oído palabras agoreras y hurañas" -p. 107-, el "pájaro negro, grandote", que se le cuelga a don Nazario en su casa, y que éste piensa que es el ánima -p. 264-, "los alados presagios ocultos que suelen traer las cestas de flores, al penetrar en las casas" -p. 358-, o el "espejito" que rompe la "doncella" de Zita -p. 371.

Pero también funcionan en este sentido los inquietantes presentimientos de los protagonistas: "Más noble sería, más hombre, -le espeta Lucía a Federico recriminándole su desvío- que me clavaras, de una vez, tu cuchillo, ¡aquí! en este corazón que creyó en sus juramentos" -p. 286-; y en cuanto a éste: "sintióse como evadido de su propia conciencia y andando, andando por una tierra obscura, llena de maléficos presagios", p. 343). O los mismos comentarios del narrador, que explicitan que lo sabe todo pero que no quiere decir más: "La ignorancia de lo que ha de venir suele ser el mayor de los bienes" (291), o "¡Si pudiera preverse el valor de un 'no' en uno de esos momentos!" (p. 359). Juega incluso a contar dos veces la aparición de una sombra en los alrededores de la tapera. La primera vez (p. 262) resulta ser don Nazario. En la segunda, tampoco será el ánima, ni Jesús Benavidez alzado, pero se producirá la confusión fatal (p. 374)⁴.

Una novela cargada de símbolos

Otros elementos, sin embargo, relacionan insistentemente esta novela con la narrativa modernista. Por ejemplo, tan importantes como los presagios en la estructura de la narración resultan los elementos simbólicos, desvelados por la mirada privilegiada del

³ Luis Emilio Soto, en el opúsculo citado, también había detectado este parentesco en 1927: "El asunto en sí no ofrece novedad ninguna. La misma intriga, con otra decoración, se desarrolla a través de numerosas 'novelas semanales' que a fuerza de repetir el disco, quedaron reducidas a una sola en nuestra memoria, fundidas todas en un molde que las resume", *op. cit.*, p. 14.

⁴ La similitud entre los dos pasajes es evidente: "Oyóse un rumor de tallos que se quiebran. Zita se estremeció. El soplo del pánico al escurrir, al afilar sus facciones y al hacer relucir el blanco de su ojo con nacarado fulgor, daba a su belleza una calidad más concentrada, como la talla a las piedras preciosas. [...] Pero ya, entre la reseca biznaga, aparecía la pelambre de don Nazario".

"Del otro lado del pozo, en el matorral, allí donde solía aparecerse el ánima en pena, [...] acababan de crujir algunos tallos secos, algunas cañas de biznaga o de cardo e, inmediatamente, antes de que la extranjera pudiera refugiarse detrás de Federico, mostróse, a pocos pasos de ellos, entre la temblorosa penumbra, una sombra humana, envuelta en un poncho pampa".

narrador, y que puntúan el relato con sucesivas apariciones. El ejemplo más claro es el del hornero, vinculado siempre a Lucía, e inscripción en la propia naturaleza en calidad de clave a descifrar, del hogar burgués y de sus valores.

La primera vez que aparece es para señalar la similitud que existe entre su trino y la risa de Lucía (p. 36). Las sucesivas referencias irán precisando su sentido y el porqué de su identificación con la novia burlada. Pocas páginas después de que Federico le prometa a Zita Wilburns que la acompañará a Europa, al salir de la tapera, cuando ya el joven está pensando en "su novia con adoración y con desesperado remordimiento" (p. 261), y su acompañante está jurando enfáticamente su amor, el narrador apunta, entre paréntesis, un elemento del pozo -otro elemento simbólico evidente-, ciertamente oportuno, que llama su atención: "(En lo alto de uno de los palos quedaba todavía un nido de hornero sin terminar y abandonado)" (p. 262).

Pocas páginas más tarde, cuando Lucía, tras una noche de insomnio, se muestra bastante propicia a perdonar a Federico, y preocupada por la suerte de Jesús Benavidez, "ya el hornero lanzaba sus brascas aleluyas líricas y apasionadas" (p. 271). Tras la reconciliación, cuando la pareja se dispone a despedirse, "en lo alto de un poste del corral ovejuno, un hornero, encaramado sobre su nido, [...] repicó su escala estridente, su antífona de júbilo. La hembra, acompañóle con sus notas simples". "Ves, Fico -le explica Lucía-, esa es la dicha" (p. 290). Explicado claramente ya el símbolo, "el doble grito jubiloso de los horneros", le hará recordar a Federico sus proyectos matrimoniales con Lucía la misma mañana del día que se cerrará con su tragedia (p. 357).

La novela encierra así, en este símbolo, en su obvia reiteración, una estructura metafórica que convive con la narrativa. Se trata de un modo de construcción lírico del discurso, que es lo que permanece aquí de la ruptura del discurso narrativo que ensayaron los narradores modernistas⁵.

El impresionismo de las descripciones

Otro elemento relacionado es la textura de las descripciones. Los paisajes se llenan de referencias sensoriales, de comparaciones, de precisiones estetizantes. En ocasiones lo vemos a través de los personajes protagonistas, que lo tiñen con sus estados de ánimo, y con sus propias observaciones inteligentes: a Lucía, por ejemplo, las "gaviotas

⁵ Para una síntesis de las estrategias narrativas que plantean las novelas modernistas, y su ruptura de la convención realista vid. Peñaranda, Rosario, *op. cit.* Sobre la estructura simbólica, vid. en concreto el capítulo "El símbolo y el ritmo: un mundo novelesco organizado estéticamente", pp. 222-244: "La novela modernista es, en suma, un espacio artístico organizado estéticamente, desde sus propios mecanismos: el símbolo y el ritmo", *ib.*, p. 223.

innumerables" que siguen a un arado, "le hicieron pensar en los pedazos volantes de una carta destrozada" (p. 171). Pero siempre, subyace el narrador-descriptor que deja constancia de sus sensaciones, o de las imágenes que le suscita lo que contempla. "El aire traía un olor de leche y de tierra labrada", dice en el mismo pasaje, poco antes de transcribir la impresión de Lucía, tan vinculada a sus propias cuitas y a sus cartas sin respuesta "¡Pobre álamo! -dice por ejemplo en otro lugar- Era el único árbol de aquel sitio. Sus hojas de largo pedúnculo y algo blanquecinas por el dorso, remedaban, al agitarse en el viento, la sonrisa del agua" (p. 142). Los cuadros son, siempre, cuadros para alguien, escriben el punto de vista hipersensible, artístico e individual que los genera y les da sentido. Como en el llamado Modernismo, el diseño de una autoridad estética descansará en parte sobre esa especial sensibilidad.

Los elementos culturalistas

En eso, pero también en su utilización de los referentes culturales para interpretar el mundo narrado. Así se pueden entender también los elementos culturalistas, las citas, las referencias a otras obras, que se integran en el discurso del narrador, En ocasiones permiten adornarse a los personajes, y entonces enlazan con la tradición también modernista de los diálogos estetizantes⁶. Las más frecuentes son las ya mencionadas a Cervantes, pero podrían citarse otras. La "fotografía de la Dánae del Ticiano" (p. 76) que preside las alternativas del espíritu de Federico, con su carga de exotismo y sensualidad, tiene gran importancia estructural. Vuelve a aparecer mencionada en varias ocasiones más, y marca los sucesivos cambios de humor y de opinión de Federico sobre el amor sensual. Así, preside la conversación con el padre Torres, en que reniega de Zita (pp. 247 y 252), recibe un "saludo bufón, amargo, ridículo" (p. 298), y ocupa su pensamiento la mañana del día fatal (p. 355).

Además, los ejemplos de ostentación de fetiches culturales podrían multiplicarse: "El cura quedó completamente envuelto en homérica nube" (p. 14); "Él se irguió a su vez y la besó, por gracia, a lo largo de las vértebras, subiendo y bajando como un fauno músico frenético que tañe su caramillo" (p. 260); "levantáronse con pesado vuelo algunas garzas, una en pos de otra, como en las sederías chinescas" (p. 111); el propio título de la novela, *Zogoibi*, el sobrenombre que le pone el padre Torres a Federico, podría volver a aportarse ahora.

⁶ "Los personajes de la novela modernista hablan 'en poesía'; el narrador lima y cuida el lenguaje de sus personajes con una calidad poética acorde con la prosa que domina toda la novela", Peñaranda, R., *op. cit.*, p. 139.

Y, al igual que sucedía con las palabras patrimoniales, junto a estas citas, junto a Cervantes y a Tiziano, junto a las chinerías y a la historia de España, aparecen dos versos del *Martín Fierro*: " Pero [...] ha querido el destino / que todo aquello acabara" (p. 171). La realidad toma formas artísticas, y como tal, remite a otras obras. El narrador -o mejor, el autor implícito, en este caso, pues las referencias se reparten por las diferentes voces- lo sabe, lo anota, y muestra así su dominio de los referentes culturales.

Un narrador docente

Es evidente, entonces que el narrador preside con su presencia absoluta todo el relato. Opina, valora, cataloga, comenta. En determinados momentos, incluso, se aparta de la línea narrativa para explicar un hecho: "A los celosos -dice por ejemplo- una nada los desespera hasta la demencia; y una nada los reconforta hasta la bienaventuranza. Su pasión va y viene, como una lanzadera, del extremo del desengaño al extremo de la credulidad, tejiendo, noche y día, su túnica envenenada" (p. 223). En ocasiones, alude incluso a su experiencia personal, como cuando nos presenta a Federico tratando de "arrojar el recuerdo de aquella innoble mujer al desván gatero que todos tenemos en la memoria, para esos casos" (p. 321).

Estos excursos, se dirigen directamente a sus lectores, y son un lugar privilegiado para leer sus posiciones relativas. Es un público de iguales, en ocasiones incluido en la primera persona del plural (de poseedores, por ejemplo: "nuestra gente campesina", p. 11; "nuestros pueblos de campo", p. 13), a propósito del cual incluso generaliza sus afirmaciones: ("todos", ya citado, o "toda caricia amorosa", p. 343). Pero es un público al que, sin embargo, enseña cosas, al que, incluso, como en estos ejemplos, señala la existencia o el interés de elementos que conoce, inadvertidos hasta que la voz privilegiada del escritor se los revela.

Esta función docente es especialmente apreciable en las digresiones didácticas que aparecen en la novela sobre elementos de la vida de la pampa. "Nada hace tanta gracia a nuestros paisanos -otra vez el posesivo- como un caballo ridículo", escribe en la página 22; la abuela de Federico, es una buena muestra del "estoraque solariego que suele respirarse, hoy mismo, en una que otra casona de las provincias del interior" (p. 39); en el puesto de Carmona, por añadir un ejemplo bien distante, puede verse "un brocal sin revoque", "uno de esos ruinosos brocales, con largos hierbajos entre ladrillo y ladrillo, que se ven a menudo en los puestos" (p. 279).

La voz del narrador sanciona y certifica la representatividad y el tipismo de los distintos elementos. Y es que, a pesar de los rasgos de escritura modernista, por

momentos, como vimos a propósito de los "análisis de sangre" a que somete a los personajes, este narrador es portador de un saber científico de índole por momentos naturalista sobre el campo y sus gentes como índice de lo nacional. En este sentido, como el género gauchesco, como la narrativa rural en sentido amplio, este relato presenta entre sus funciones dar a conocer el campo en la ciudad, es decir, escribir en el imaginario urbano lo rural, incluir en el ámbito de la modernidad imágenes de la tradición. El narrador maneja ese saber, que se prestigia por lo que supone de conocimiento (técnico incluso) del ser nacional. Éste es uno de los elementos que lo distinguen, a pesar de los vínculos fraternales, de sus lectores.

Así las cosas, la exhibición de una subjetividad aguzada y especial que mostraba el narrador modernista, se desliza hacia un gesto científico y didáctico. Una vez postulada y legitimada la autoridad estética como válida para hablar de lo nacional, el escritor ya se presenta en condiciones de dictar, de manera inapelable, una enseñanza.

11. Conclusión: la elegía por la Arcadia feudal

"En *Zogoibi* -declara Enrique Larreta- he querido decirle adios al gaucho, a nuestro gaucho, que acaba en esos campos alambrados antes suyos y ahora ajenos y hostiles, a nuestro gaucho, acorralado y humillado..."¹. Se trata de un propósito bastante similar, por tanto, al que pudo tener Güiraldes al iniciar la redacción de su novela de la pampa. Se escriben simultáneamente, se publican el mismo año, y las dos vienen a responder a un idéntico contexto social. Las dos son reacciones de defensa a una modernidad incontrolable, mucho más, por supuesto, que las viejas estancias. Las dos son elegías, despedidas del gaucho que ya no es lo que era. En ambos casos, sus autores aluden a un modo ideal de posesión de la tierra, el del gaucho, que no sólo no compromete, sino que confirma y sublima el sistema de propiedad que lo hace posible².

La cita de Larreta continua precisando la procedencia de sus materiales, la identidad de sus modelos. "Herrera -por ejemplo- existía. [...] El capataz Herrera, que se llamaba Hermenegildo, es meramente un retrato y el original tenía, por cierto, el tipo gallardo, noble, severo, que digo"³. Hermenegildo -el apellido se borra en el rescate supuesto del referente, y no así en la ficción- es la última cita de autoridad, la que autentifica el testimonio, la que sella el propio conocimiento de la tierra, de sus valores, y de su ser; el saber del autor sobre el campo, convertido en espacio de la tradición, en depositario de una definición del Estado y de la patria.

Y sin embargo, y a diferencia, por ejemplo, de la novela de Güiraldes, el personaje de Hermenegildo, el capataz Herrera, con su tipo noble y severo y todo eso, apenas aparece en el relato de Larreta. Sólo una vez: "El viejo Herrera, el capataz de

¹ Citado en Campanella, H. N., *op. cit.*, p. 175. Una parte de la crítica, confirmará de manera casi literal esta afirmación del escritor. "Sería también, en cierto modo, *Zogoibi* la humillada agonía del gaucho", escribe Berenguer Carisomo, *op. cit.*, p. 75. "Refleja *Zogoibi* el drama del gaucho que se va, de la tradición que desaparece", opina, por su parte, Enrique Williams Alzaga, *op. cit.*, p. 260. Los ejemplos podrían multiplicarse.

² Dos citas bastante claras sobre la manera en que *Don Segundo Sombra* se legitima la propiedad oligárquica de la tierra. Primero, oponiendo este modo de propiedad, efectivo, al modo de propiedad transcendente que vendría a ser el de los gauchos: "Podía mirar alrededor, en redondo, y decirme que todo era mío. Esas palabras nada querían decir, ¿Cuándo, en mi vida de gaucho, pensé andar por campos ajenos? ¿Quién es más dueño de la pampa que un resero?", *op. cit.*, p. 308. Lo cierto es que el protagonista, estanciero y gaucho esencial combina los dos modos de propiedad, u que el segundo legitima el primero, lo precede, en esta nueva ficción genealógica. Y segundo: escribiendo en la novela, como uno de los últimos consejos del tutor gaucho, la aceptación de la propiedad: "Si al recibir mi campo de manos de Don Leandro hubiera seguido mi sentir, andaría aún dejando el rastro de mi tropilla por tierras de eterna novedad. Dos cosas me decidieron entonces a cambiar mi parecer: los consejos de mi tutor, apoyados en claras razones, y el refuerzo que de éstos me llegaba por boca de mi padrino", *ibidem*, p. 309. También en esto vienen a confluír las dos autoridades, a pesar de que incluso aquí pueda leerse una jerarquización de ambas. Una aconseja directamente, la otra refuerza. En cierto modo, toda la novela está incluida en estas dos citas.

³ *Ibidem*

campo, habíase bajado del caballo y estaba reteniéndola [la tranquera] con la espalda, para que pasase el patrón" (p. 172). En esta postura se le describe. Y es entonces cuando se dice de él que "era el tipo noble, severo, elegante del gaucho castizo, anterior a la conquista del Desierto, anterior a la degollina y al amor de las expediciones". Gaucho anterior a muchas cosas, personificación de la anterioridad de los que pasan, de sus ancestros históricos. Es la imagen de la tradición sosteniéndole la puerta a su patrón para que pase.

Y no deja de ser curiosa la diferencia entre el modo de nombrar al personaje y a su supuesto referente. Hermenegildo es sólo un nombre, Herrera sólo un apellido, un linaje. En el tránsito entre ambas nominaciones, está escrito el gesto que da sentido a la novela -y no sólo a ésta-. La mención del presunto referente escribe su posición relativa con respecto al autor, la que éste le otorga al nombrarlo, la misma que se estetiza en la narración, cuando se convierte a Hermenegildo en Herrera, y se le nombra entonces como sujeto representativo de un linaje. Lo que sucede es que la novela incluye también su gesto de sujetar la puerta. No mitifica el vínculo, como Güiraldes, sino que simplemente lo embellece.

¿Justifica esta imagen evidentemente subalterna el que Larreta defina su novela como despedida del gaucho tradicional? ¿O a qué se refiere Larreta cuando habla de gaucho, de qué se despide?

La enumeración de modelos que se ha citado antes, no acaba con Hermenegildo. "También es un retrato -explica el autor- el cura don Alvaro, sacerdote andaluz que ejercía su ministerio en el partido de Pila. Yo le pongo de apellido Torres y el se apellidaba La Rosa" Se amplía el ámbito de la elegía, por tanto. Para empezar, una diferencia evidente con el gaucho anterior. El apellido se sustituye, pero los dos, el supuesto referente y el personaje, lo tienen. Alvaro La Rosa se convierte en Alvaro de Torres. Gana con el cambio, incluye en el nombre su condición de reducto del espíritu, de fortaleza moral en defensa de la integridad de la virtud en peligro. El cambio de nombre precisa el símbolo, escribe su función en el mundo narrativo del autor, pero no añade, como en el caso anterior, un apellido a quien es sólo un nombre para quien lo ficcionaliza.

El ámbito de la elegía, por tanto, no se reduce al mundo propiamente gauchesco, sino que incluye, yuxtapuesto en la enumeración de referentes, al sacerdote baluarte de los valores tradicionales. Estos no se colocan en el gaucho. Se incluyen en el paisaje enunciados por la voz de un sacerdote, su depositario natural. El gaucho, tal y como aparece en la novela, se reduce, prácticamente, al espectáculo de su estampa y a su palabra cortés.

Pero si en la novela de Güiraldes, un estanciero aprendía de un gaucho a ser como es, aquí la segregación de los espacios es evidente. El verdadero maestro de Federico es un sacerdote, un viejo sacerdote, entrañable y español, que también se añora, y la encarnación de la tierra es una jovencita piadosa y de buena familia. El gaucho forma parte del paisaje, de esa tierra que Lucía Navarro encarna. Y no sólo eso, sino que una buena parte de sus virtudes tradicionales, como su elegancia, ya ha sido asumida por los dueños de las estancias. No hace falta ficcionalizar el momento de la transferencia. Ha tenido ya lugar en la relación común con la tierra. Para decirle adiós basta con incluirlo en la decoración, y escribir, eso sí, lo idílico de su vínculo con los patrones, la armonía jerárquica. En eso, la coincidencia entre ambas novelas es total.

Sin embargo, como hemos tenido ocasión de comprobar, esta segregación entre los espacios, que en la novela se escribe como idílica, al describirse, al componer una parte del objeto de la elegía, multiplica las quiebras de esta ficción del paraíso. En su afán estetizador, estetiza también la mano de hierro que dirige a los peones y el tipo de educación que se ofrece a los gauchos, y que compensa la locura de la oficial. Estetiza la función ideológica de la religión, sacralizadora del orden, embellece la miseria, pero la escribe. Estetiza la jerarquización social cuya cumbre se ocupa mostrándola embellecida. Escribe ejemplarmente la alianza entre un sector de los letrados tradicionales en busca de su discurso legitimador, y un sector de la oligarquía amenazada por los cambios, o, lo que es lo mismo en este caso, la procedencia patricia de un sector letrado, el sentido de una determinada retórica tradicionalista y antimoderna, y el lugar exacto de su enunciación.

El capataz Herrera, por otro lado, aparece en la narración en un momento en que precisamente el gaucho está siendo el tema de conversación entre los protagonistas. Sin duda, la forma más sencilla de decirle adiós al gaucho es que se lo digan los personajes en el interior de la novela, sobre todo si éstos, como en el caso de Pepe Domínguez -y del padre Torres-, comparten preocupaciones y objetos de reflexión con el narrador (o con el autor implícito). De hecho, la interesante conversación la inicia el primo de Federico en forma de arrebato lírico:

"¡Se acaban los gauchos! -gritó, en eso, Domínguez, con voz destemplada y elegíaca, y como dirigiéndose a toda la humanidad. -Y es lástima -agregó- son tipos admirables, ¡admirables!" (p. 169).

La despedida a los gauchos tradicionales adopta la forma de una declamación en el medio de la pampa. O, para ser más exactos, dentro de los límites de una estancia, y

dirigida a toda la humanidad. Su autor, el primo del dueño, que vuelve de París estragado por los excesos de la vida cosmopolita y mundana, que está punto de descubrir que la fuente de toda la felicidad y la estabilidad del individuo, se encuentran en la tierra propia. Resulta, sin duda, tentadora, la posibilidad de leer este pasaje como una metáfora del escritor modernista en 1926, y su difícil situación de pariente invitado a la estancia que canta en sus declamaciones. Si nos dejamos llevar por esta tentación, encontraríamos en el interior de *Zogoibi* la parodia del propio gesto que genera y condiciona su escritura.

"Siempre que Domínguez rompía de aquella manera, todos guardaban silencio, ese silencio de los públicos de circo al dar el funámbulo los primeros pasos en la cuerda" (*ib.*).

"Domínguez -continúa poco después- era uno de esos hombres que parecen tener por misión ofrecer a los demás el refrigerio de la incoherencia y cambiar, a veces todo un ambiente como los ventiladores eléctricos" (p. 170).

"Hombres que parecen tener por misión ofrecer a los demás el refrigerio de la incoherencia". ¿No es esto una definición posible del artista modernista -o mejor, del artista moderno? Esta misión centrada en la incoherencia de saludables consecuencias en el ambiente, parece, en efecto, aludir a la genialidad del artista, al espacio propio e independiente que Enrique Larreta teoriza en diferentes ocasiones para el escritor, al lugar otro respecto a la política que le otorga⁴. Incluso las referencias a las piruetas del funambulista pueden leerse como una referencia, aunque parcialmente paródica, a la habilidad especial que el escritor desarrolla, a su técnica, a la maestría en el uso de las palabras que admira, gracias al cultivo de una técnica, al público silencioso y sobrecogido. No olvidemos que a este personaje, Pepe Domínguez, el narrador y Federico le otorgan una sabiduría milenaria.

Lo que está diciendo en este arranque de su oratoria repite, además, la operación ideológica que da sentido a estas versiones de lo rural, la hace explícita en el interior del texto.

"También [...] el hombre que vive a caballo es otro ser. Yo mismo, apenas subo a caballo, cambio de alma y me siento más digno, más puntilloso y, al mismo tiempo, el centro del paisaje, el objeto, la razón del paisaje, la copa de vino en la bandeja" (pp. 169-170).

⁴ Cito algunos ejemplos: "Para un escritor, un nuevo libro en preparación debe ser el asunto de mayor importancia no sólo en su país, sino en todo el universo. De no pensar de ese modo no es, seguramente, un buen escritor", citado en Campanella, *op. cit.*, p. 63; "Impaciente anhelo de volver a vivir en el religioso egoísmo de la meditación y del arte", dice sentir al abandonar su cargo de embajador, según testimonio aportado en Jansen, A., *op. cit.*, p. 65; "Prefiero haber escrito algún soneto a esas funciones", afirma refiriéndose a los ofrecimientos del Ministerio de Asuntos Exteriores, *ibidem*, p. 75, etc.

"El caballo ha sido, en todas partes, el origen de la nobleza", apunta entonces muy oportunamente don Alvaro. La elegía por la pérdida del otro que, de paso, fija su imagen, conduce a la expresión de la peculiaridad propia, del sujeto que glosa la pérdida y que se aporta a sí mismo como ejemplo de lo que se predica a propósito del gaucho. Y lo que se predica es saberse el centro del paisaje, y no sólo el centro, sino más aún, el objeto y su razón.

Las palabras de Pepe Domínguez escriben -proclaman- así el sentido de la elegía y de la fijación descriptiva de lo rural. Se convierte al gaucho, que, por cierto, se acaba, en el centro del paisaje para, en función de la comunidad que se postula, basada en este caso en la condición de jinete, afirmar -indirectamente- que el centro es -por ejemplo, o, lo que es lo mismo, en realidad- el que habla, escribe o declama.

En efecto, estos paisajes eglógicos, estas versiones arcádicas de lo rural, estas construcciones del campo argentino, tienen sentido en función de quien las crea y, a la inversa, quien las crea, el escritor, recibe su sentido y su legitimidad social como centro de ese paisaje imaginario, y como forjador de esas ficciones. El apunte de don Alvaro, por su parte, otro de los portavoces de la ideología del autor implícito -otro de los que está de acuerdo con el narrador- inserta el discurso de Pepe Domínguez en una jerarquía -por cierto, de sangre-. Traduce la declamación del otro, el refrigerio de la incoherencia, a los más ortodoxos términos sociales. Los papeles de unos y de otros quedan así fijados de manera ejemplar.

También es aquí, por cierto, cuando Pepe Domínguez cita el *Martín Fierro*, escribiendo la tradición gauchesca (con referencia al destino incluida), en su proclama. Y también aquí cuando enuncia de manera ejemplar la función que tienen los gauchos en la novela y el cometido histórico -y estético- que se les reserva: "Yo que tú, Federico, -le recomienda a su primo- no permitiría que nadie domara sin chiripá, bota de potro y una vincha, en vez de sombrero (p. 171). Su papel es el de estampa, testimonio fiel de los orígenes que se reconstruyen y cuyo sentido se fija en estos años; su misión será mantener la integridad del traje, la fidelidad del emblema.

El escritor genera imágenes del otro, las carga de sentido, y teoriza el imperativo moral y social de su adopción y de su vigencia. No está mal como ejemplo de (re)construcción del folklore y de la función social que se le reserva en la modernidad. "Pero Federico -continúa el texto- platicaba ahora animadamente con Zita, en voz baja, y no podía escucharle". La tajante definición de Domínguez se halla entre las enseñanzas que Federico desoye por culpa de la pérdida extranjera y de su debilidad ante ella.

Y aquí es también, por último, cuando aparece en la novela la transposición literaria de Hermenegildo, el capataz Herrera, sujetándoles la puerta a sus señores, sin

chiripá por culpa del alambre, y con una cicatriz producida en un accidente de circulación en lugar de en un duelo a facón, como ejemplo de lo dicho, y como punto de partida de nuevas reflexiones, que, por cierto, dan ocasión a Mr. Wilburns de desmarcarse de la elegía, de iniciar su disputa con el padre Torres sobre sus modelos diferentes de progreso y de situarse, una vez más, como antagonista.

Zogoibi, de Enrique Larreta, no es la historia de la adquisición de la condición gauchesca profunda por parte de un estanciero, como *Don Segundo Sombra*, sino que sus estancieros son gauchos desde el principio. No reescribe el género gauchesco, sino que lo cita desde fuera, desde su voz literaria y académica, y desde el concepto modernista de la novela, psicologista y estetizante; y escrita en tercera persona, marcando esa posición externa, con un narrador hipertrofiado que sanciona moral y estéticamente el mundo que narra.

Así, cuando explicita en su interior su mensaje ideológico, como en el pasaje que está sirviendo de conclusión para estas páginas, duplica su gesto, ficcionaliza la escritura y escribe, de manera casi programática, la gestación y el origen del discurso, los lugares relativos de unos y de otros, de lo que se describe y se glosa, la espalda del gaucho en el palenque, y de quien lo hace, la exhibición oratoria del artista, sujeto cosmopolita que pasea en su retiro, y que, armado con la heterogeneidad de su saber, declama y se lamenta.

Postula con la voz del personaje la necesidad de la fidelidad a sí mismas de las estampas, la fijación de su rasgos, y, en el mismo gesto, las revierte simultáneamente a índice de la propia grandeza; propone una definición de lo nacional y de lo extraño que lo adultera; redefine, por inversión del concepto sarmientino, la barbarie, pero conservando sus atributos y reforzando de paso el criterio de la pureza de sangre; escucha al sacerdote, "genuino representante de la paz en la tierra" (p. 96), garante de la continuidad del orden, que matiza y completa el discurso; y, entonces sí, compone la elegía y la añoranza, construye "el misterio y el lirismo de esta tierra" (*ib*). Pero a estas alturas, como hemos visto, las huellas en el texto del proceso mismo de la construcción hacen evidente qué modelo social jerárquico sublimado se quiere decir con eso.

Capítulo 8

Benito Lynch: el diseño de la Arcadia bárbara
Un análisis de *El inglés de los güesos* y *El romance de un gaucho*.

"-¡Qué 'mantopo' ni 'mantopo', míster! ¿No ve que no sabe? Ésos son teros reales; áhi tiene, teros riales, ¡pa que aprenda!"

El inglés de los güesos, p. 34.

"... no podía sospechar en su bárbara inocencia..."

El inglés de los güesos, p. 153

"... se hubiera dicho que era la Primavera misma que se aprestaba a sacar de aquel pozo, para derramarla luego a baldes plenos sobre la Creación entera, el agua maravillosa de la belleza, de la juventud y de la vida..."

El inglés de los güesos, p. 84

"... porque en la tremenda batalla librada en el cerebro de un hombre entre el intinto, padre y defensor de la vida, y un extraño paladín mecánico, cayó vencido el instinto..."

El inglés de los güesos, p. 188

"Ansí vivían la madre y el hijo en la mayor tranquilidad, cuando... '¡Cata aquí!', que un redepente cayó a establecerse por las vecindades un matrimonio que venía de adentro..."

El romance de un gaucho, p. 9

"¡Jué Pucha! ¡Lo que es el amor y como sabe cambear de sopetón a los hombres!...!"

El romance de un gaucho, p. 61

"... si es güeno no ser soberbio con el pobre, tampoco está bien que los patrones den tanto lazo, si quieren que los rispeten los que han de servirlos en el trabajo..."

El romance de un gaucho, p. 257

"...lleno de esas maquinarias que saben tener y que todos conocemos hoy día, pero que pa Pantalión [...] resultaban rarísimas, como cosas del otro mundo..."

El romance de un gaucho, p. 458

1. Benito Lynch: el retrato del último gentleman

La biografía de Benito Lynch (1880-1951¹) descansa sobre unos pocos hechos fundamentales, a los que se dota de un sentido abarcador. Como señala Germán García, uno de sus críticos, "la biografía [...] son los títulos de sus libros"². La "hurañez silenciosa e impenetrable" es el rasgo con el que definían sus contemporáneos a este escritor³, procedente de una de las familias patricias del país, que desde su solitaria casona de La Plata iba entregando con ritmo constante pero nada apresurado novelas repletas de pasiones y de tragedias, ambientadas en el ya tan frecuentado escenario de la pampa. Después, ni siquiera eso: desde la publicación de su última novela, *El romance de un gaucho*, hasta su muerte, pasan 21 años marcados por la soledad y el silencio.

El estanciero gaucho

Uno de los momentos del relato de su vida privilegiado por sus biógrafos es sin duda el de su infancia, pasada en la estancia paterna *El deseado*. El propio autor alude con frecuencia a estos años, que se convierten en el elemento que se aporta como explicación totalizadora de su posterior predilección por el tema campero. En la entrevista mencionada, ante la pregunta "¿Cómo se explica [...] que siendo usted un hombre de ciudad escriba casi siempre sobre temas camperos?", la respuesta va a hacer referencia a aquellos años como elemento fundacional de la autoridad literaria posterior.

"La vida que no se puede vivir es la que es escribe -me dice Lynch- Cuando chico viví mucho tiempo en la estancia de mi padre. Pero mi padre no quería hacer de mí un gaucho, sino un hombre instruido, un hombre de ciudad, y yo tuve que conformarme con estudiar, encerrado en mi cuarto, en vez de dedicarme a enlazar potros o a marcar reses en la estupenda gloria de aquellas mañanas camperas. Pero cuando volví a la estancia, después de mis estudios en el Colegio Nacional, entonces me desquité..."⁴

¹ La fecha y lugar del nacimiento de Benito Lynch es uno de los motivos de polémica para sus biógrafos. Así, Ulises Petit de Murat aporta dos posibles hipótesis: según una partida de Bautismo, y también según las propias declaraciones de Lynch, el nacimiento se habría producido el 25 de julio de 1880. Susana Clauso Royo aporta otra certificación de Bautismo, esta en Fray Bentos, en el Uruguay, de un tal Benito Edgardo Lynch, nacido en idéntica fecha, pero en Mercedes, Petit de Murat, Ulises, *Genio y figura de Benito Lynch*, Buenos Aires, Eudeba, 1968, pp. 11-12. Por su parte, Arturo Torres Rioseco sitúa su nacimiento en 1885 y en Buenos Aires, Torres Rioseco, Arturo, "Benito Lynch", *Atenea*, a. 16, vol. 58, nº174, Concepción, Chile, diciembre de 1939, pp. 306-307.

² García, Germán, *Benito Lynch y su mundo campero*, Bahía Blanca, Colegio libre de estudios superiores, 1954, p. 2.

³ Así lo hace por ejemplo Nicolás Cócara en el folleto en que agrupa un estudio crítico de la obra de Lynch y una de las escasas entrevistas concedidas por Lynch, y que le fue realizada por César Porcio. Cócara, Nicolás, *Benito Lynch*, Buenos Aires, Oeste Editores, 1954, p. 5.

⁴ *Op. cit.*, p. 13.

Ulises Petit de Murat, así, lo imagina "aficionado a irse por ese sendero prohibido que llevaba a la pobrísima cocina de los peones de El Deseado"⁵, algo que, como apunta Nicolás Cócara, le permitió sortear la habitual reserva de los gauchos para con su patrón, y conocerlos mejor y más profundamente⁶. En aquellas charlas aprendió la modulación de su voz y su sabiduría específica. En otras ocasiones, y sorteando la todavía más acerba oposición paterna, el joven Benito realizaba sus propias incursiones en las tareas del campo, sin que su padre consiguiera, por tanto, "cerrar el paso de su hijo Benito hacia los lugares interdictos"⁷. Quizá es que, como algún personaje de las novelas⁸, en el fondo se llenaba de secreto orgullo al observar a un hijo convertido en un auténtico criollo de ley.

Esta escena fundante, esta secreta amistad entre el joven hijo del patrón y sus peones, reproduce, a su vez, una de las escenas fundantes de la literatura argentina, la relación entre niños y criados favoritos, que sigue magistralmente David Viñas a través de textos de muy diferentes épocas⁹. La segunda parte, la separación dolorosa del joven de sus amigos predilectos y del escenario de sus correrías provocará el eterno retorno ficticio, el intento repetido pero eternamente condenado al fracaso de reconstruir aquella unidad perdida, aquella relación que las nuevas condiciones sociales no pueden nunca permitir. Ese carácter de sujeto en tránsito, a mitad de camino, resultan una de las principales legitimaciones de su autoridad con respecto al campo, de su filiación argentina, etc. El paraíso perdido de la infancia es la mejor metáfora de la pérdida del equilibrio y del sentido del mundo, atravesado por las contradicciones de la modernidad.

Julio Caillet-Bois expresa con rotundidad esta lectura totalizadora de la obra de Lynch, y el carácter decisivo del periodo de formación en el campo:

"En sus novelas pudo cumplir el milagro de detener el curso del tiempo, desterrando de ellas cualquier amago de cambio y rehaciendo lo destruído e irrecuperable. ¡Cómo debía complacerle en sus preferencias autoritarias el espectáculo de esa población campera suya, imaginada por él, y que él podía organizar según normas propias, olvidadas por la anárquica inmoralidad de las ciudades!"¹⁰.

Idéntica secuencia narrativa podemos encontrar en Leopoldo Lugones o en Alberto Gerchunoff, pero en ninguno de ellos sus biógrafos encuentran tanto desgarró

⁵ *OP. cit.*, p. 18.

⁶ Así las cosas, "cuando volvió a frecuentar a los paisanos, "hecho un hombre, [...] los estudiaba y entendía de afuera, y no con la proximidad que gozaba de niño y los paisanos le permitían", Salama, Roberto, *Benito Lynch*, Buenos Aires, La Mandrágora, 1959, p. 247.

⁷ Petit de Murat, U., *op. cit.*, p. 25.

⁸ "Y el viejo lo mira alejarse, disimulando con esfuerzo la sonrisa paternal y aprobatoria que vaga por sus labios", *Los caranchos de La Florida*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, p. 156.

⁹ *Op. cit.*

¹⁰ Caillet-Bois, Julio, *La novela rural de Benito Lynch*, La Plata, Universidad Nacional, 1940, p. 70.

existencial. Ni siquiera, por supuesto, en Ricardo Güiraldes, que se encuentra contando por estos años la misma historia que Lynch, aunque con final feliz.

La vida imaginada de Benito Lynch en la pampa es la que ocupa el lugar de la que no se puede contar, la monótona de su casona familiar. Como un personaje de Borges, el autor de *El inglés de los güesos* se nos aparece en el centro de un paisaje vacío imaginando la vida de otro que es él mismo, ese estanciero gaucho que tan idealizadamente definió en su único texto ensayístico, que contempla bonachonamente, aunque con firmeza, los avatares de los gauchos que trabajan para él.

El misántropo de la mansión de Diagonal 77

El otro episodio que aportan los relatos de las biografías para explicar la totalidad, es una confusa historia de amor que tuvo lugar en algún momento de su juventud. Ulises Petit de Murat la narra así:

"Es lógico que un hombre así terminara por enamorarse. En el gran enigma de su vida sentimental, este importante hito reviste la delicada figura de una señorita French, a la que todo el mundo llamaba cariñosamente Tita. Es el principio de un noviazgo formal. No dura demasiado: el carácter fuerte de Benito Lynch lo lleva a chocar con su futura suegra. En lugar de avenirse, de jugar al novio bueno y tolerante, Benito toma la cosa a la tremenda. Se despide de la suegra en ciernes con esta frase tajante, definitiva, que bajo su apariencia cortés transparenta una actitud abiertamente agresiva:

-Hasta el valle de Josafat, señora"¹¹.

El frustrado amor con una señorita de clase media se convierte entonces en desencadenante de grandes catástrofes sentimentales. Petit de Murat dedica varias páginas a glosarlas a partir de citas de personajes de las novelas de Lynch. Su misoginia es así cuidadosamente documentada, en un transvase constante de citas desde la ficción, especialmente de *Plata dorada* y *Las mal llamadas*, al protagonista del relato biográfico¹². Y es que si la vida de Lynch son sus libros, sus biógrafos los van a adoptar como fuentes privilegiadas¹³.

¹¹ *Op. cit.*, p. 39.

¹² Petit de Murat detecta un "desencanto permanente con respecto a las mujeres, que lo hizo propenso a buscar, un tanto artificiosamente, cualquier ocasión de satirizarlas. Pero la sonrisa que quiere disimular el escozor de la herida mal cerrada [...] roza el riesgo de convertirse en mueca agridulce", *op. cit.*, p. 117.

¹³ "Atisbo biográfico para la reconstrucción de ciertos aspectos formativos de la vida de Benito Lynch", dice Petit de Murat de *Plata Dorada*, *op. cit.*, p. 125. Caillet-Bois expresa ejemplarmente este tipo de lecturas, al postular la clave biográfica como la más adecuada para entender la obra de Lynch: "En lo más íntimo de la concepción del mundo de los afectos que refleja la novela de Benito Lynch se alcanza a aislar una zona reclusa donde los sentimientos ahogados y ensordecidos hierven por expresarse o salen apenas a la superficie por entre las fisuras de la técnica novelesca objetiva que el escritor adopta para disimularlos, y sobre todo para desmentir su raíz autobiográfica", *op. cit.*, p. 39.

Este amor actúa entonces también como metonimia perfecta de la inestabilidad de ese mundo al que debe enfrentarse el joven patricio, de la falsedad de las relaciones sociales, de la artificialidad de los afectos¹⁴. La consecuencia final, del todo y de la parte, son la reclusión ya mencionada, la hurañez constante, la soledad.

Definitivamente el mundo no parece estar hecho para Benito Lynch. De hecho, otro de los rostros que nos recuerdan una y otra vez los diversos críticos es el del *gentleman*, o mejor aún el del *dandy*, refinado y asocial. De los comportamientos que le son propios se deduce el alcance de esa inadecuación, y la misoginia deviene entonces misantropía.

Los ejemplos son numerosos. Es un auténtico caballero el que sale a recibir a Torres Rioseco cuando éste le conoció, desmintiéndole esa "especie de ogro" que le habían pintado sus amigos argentinos¹⁵; de caballero son su letra y las corteses y escuetas palabras de sus misivas¹⁶. Pero también lo son otras actitudes de mayor calado que reflejan con profusión las biografías, como la continuación del veto decretado en la familia contra Ventura R. Lynch, tío de Benito, tras la publicación de *La gran canalla*, que lo consagró como heterodoxo¹⁷; como sus observaciones sobre las especiales obligaciones de los miembros de las antiguas familias patricias, que deben comportarse de acuerdo con su pasado glorioso¹⁸; y, por supuesto, como su negativa tajante a participar de la recién constituída Sociedad de Escritores Argentinos¹⁹, o su significativo gesto de renunciar a cobrar los derechos de autor en adaptaciones teatrales o traducciones²⁰.

Benito Lynch es, entonces, el reverso exacto de Roberto J. Payró. Pese al relativo éxito de sus novelas, se configura como el anti-escritor profesional. Construye una especie de lugar exento del mercado en el que se recluye. Su obstinación en su aislamiento puede leerse por momentos como la negativa a entrar en los cenáculos literarios con escritores procedentes de otros espacios. Resulta tentador, de hecho,

¹⁴ "Lynch considera que en la sociedad utilitaria, gobernada por el interés y la ambición, ha resultado proscripta la vida de los afectos [...]; dejarse dominar por ellos sería allí una peligrosa debilidad que nos entregaría inermes en manos de la crueldad y la disimulación", Caillet-Bois, J., *op. cit.*, p. 44.

¹⁵ Más bien al contrario, "difícil sería encontrar un hombre más cordial y simpático entre los escritores americanos", que "se define en un tipo anglosajón", *op. cit.*, p. 307.

¹⁶ *Ibidem*, p. 84.

¹⁷ "Ernesto Mario Barrada [...] consigna con desagrado la ácida burla con que Benito recibió la simple mención de ese nombre y de esa amistad", Petit de Murat, Ulises, *op. cit.*, p. 14.

¹⁸ "En su permanente regreso al pasado, expresa que las circunstancias de nacimiento no constituyen un privilegio sino una responsabilidad. -Se le puede perdonar mucho a Fulano, que salió de la nada, pero no a Mengano (aquí un nombre con tradición)", *ibidem*, pp. 89-90.

¹⁹ "Cuando vio su nombre incluido entre los miembros de la Sociedad General de Autores de la Argentina, dirigió una seca misiva a sus autoridades, exigiendo que se lo borrara", Petit de Murat, Ulises, *op. cit.*, p. 81.

²⁰ "Sabido que el vehículo imprescindible para cobrar los derechos respectivos era la Sociedad General de Autores, renunció explícitamente a ellos", *ibidem*, p. 83.

entender así el extremado disgusto con el que acoge las diferentes convocatorias, o la desmedida reacción que le provoca un suelto aparecido en la revista *Nosotros*, en el que se lo calificaba de "retraído" y "misántropo"²¹. El "daño tan inútil como irreparable" que acusa al redactor de haberle infligido, no es otro, quizá, que la falta de control que le pone de manifiesto sobre su imagen pública, la banalización a que le condena su circulación impresa en medios letrados porteños que, quizá, le resulten demasiado expandidos. *Nosotros* era al fin y al cabo, el órgano de expresión de escritores de la clase media, compañeros por tanto de Tita French.

Benito Lynch, entonces, reproduce algunos de los ademanes predilectos de la generación del 80, pero convertidos en gesto de resistencia. Y por momentos en sólo gestos de resistencia. Sus reclamos de pureza no están reñidos con una recepción relativamente masiva de sus libros, a la que sin duda contribuye con su escritura²². No es Laferrère, al menos tal como lo caracteriza David Viñas²³, pero lo que lo separa es su voluntad reiterada de no serlo, pese a todo, pese a que los tiempos ya no están para lecturas exclusivas en los cenáculos más distinguidos. Benito Lynch es, por todo ello, en las historias de la literatura, el último gentleman.

²¹ En su respuesta a Roberto F. Giusti, Lynch, entre otras cosas, califica la nota de "desusada" y "temeraria", portadora de un comentario "malhumorado e inquietante". Y concluye: "Yo no puedo, como usted comprenderá, incurrir en la ridiculez de salir a defenderme diciendo en los diarios que no soy un misántropo como usted me ha calificado anónimamente y con un aplomo y despreocupación que sorprenden en un hombre de su edad, capacidad y conocimiento, pero sí puedo decirle a usted que me ha hecho un daño tan inútil como injusto e irreparable", *ibidem*, p. 81. Entrar en disputa pública por el control y la definición de su propia imagen, alejada definitivamente de sí, no puede resultarle más que de una ridiculez intolerable.

²² Más adelante analizaremos los elementos de su retórica que, por ejemplo, relacionan sus novelas con la narrativa del folletín. De momento, sin embargo, resultará ilustrativo, uno de los motivos con los que explica su persistencia en el cultivo de la temática rural: "Las novelas que más han interesado al público son las otras, las de ambiente campero. En esto [...] pasa como en todas las cosas: la gente se acostumbra a verlo a uno en un aspecto determinado y cuando uno [...] quiere salirse de él, los mismos amigos son los primeros en impedirselo", Cócaro, N., *op. cit.*, p. 13. Aunque finja referirse a "los amigos", creando la ficción de una recepción cenacular al estilo de la generación del 80, lo cierto es que no deja de reconocer cómo, al menos en parte, ofrece al público aquello que éste espera de él.

²³ Vid. Viñas, David, *La crisis de la ciudad liberal*, Buenos Aires, Siglo XX, 1970. El centro de este texto es la práctica teatral de un autor como Laferrère, oligarca y clubman, que sí se adapta al gusto de ese nuevo público y triunfa como autor de sainetes. A propósito, por ejemplo, de la retórica que escribe por "afición", por "humorada", o de que estrena "porque no tuve a energía suficiente para oponerme al empeño de un amigo" (*ibidem*, p. 56), que contrasta con su práctica escénica efectiva, profesional y acorde a las reglas del género, Viñas explica: "en verdad operaba en dos frentes: en relación a las tradicionales pautas sociales de su clase y teniendo en cuenta las recientes normas de sus colegas. Lo grupal y lo profesional lo definen en una encrucijada y su escritura se condiciona por el desnivel entre estos dos códigos. Su teatro puede leerse como un punto de encuentro entre dos intencionalidades", *ibidem*, p. 65. Y, un poco más adelante: "Aparenta abdicar pero para rescatarse; entra en un juego que no está en su tradición pero para sobrevivir", *ibidem*, p. 81. Como veremos, a pesar de que Lynch va a esforzarse por negar su *abdicación*, lo cierto es que muchas de estas afirmaciones pueden ser aplicadas perfectamente del lugar paradójico que traza.

Otro preciso realista

Por lo demás, rastreando la bibliografía escrita sobre Benito Lynch, nos vamos a encontrar algunos de los motivos comunes en los autores de los cuales nos estamos ocupando. Como en ocasiones precedentes, uno de los elementos que para el crítico sellan la calidad de estas novelas es su eficaz, realista y precisa descripción y relación del escenario de la pampa, central en casi todos los casos en tanto que nacional.

Hay sin embargo factores que, de alguna manera separan aquello que se dice a propósito de Lynch y de otros autores. De Güiraldes, se destacará su prosa; de Payró su condición de conciencia crítica; de Lugones la potencia de su lenguaje; de Gerchunoff su condición de inmigrante agradecido. En el caso de Lynch, ser el más preciso de los realistas será precisamente aquello que garantice su presencia en el canon, sobre todo en el caso de críticos, -Enrique Anderson Imbert es el ejemplo más obvio- que se ubican en tradiciones estéticas que restan valor a las cualidades de narrador.

Así, numerosos autores destacarán en las obras de Benito Lynch la manera como supuestamente se sitúa al margen de toda la mitificación que ya a esas alturas rodeaba a la figura del gaucho. "No hay en sus relatos idealizaciones temáticas ni tensiones simbólicas", opina, por aportar un ejemplo, Juan Carlos Ghiano²⁴. Enrique Williams Alzaga, por su parte, afirma algo que ya le escuchamos afirmar con idéntica convicción a propósito de Eugenio Cambaceres, o, en menor medida, de Roberto J. Payró. "Fue el primer escritor -dice- que, no dejándose seducir por la romántica figura del gaucho legendario [...] llevó a sus relatos paisanos auténticos, hombres de carne y hueso que él había tenido ocasión de conocer en su vida de estancia"²⁵.

Más significativa resulta incluso la observación de Fernando Alegría, que se funda de manera obvia en un oximoron. Este crítico, convierte a Benito Lynch en un "argentino de ascendencia irlandesa a quien la figura del gaucho no impresionó jamás como un mito, sino como un ser de carne y hueso, herido por el sentimentalismo de su temperamento, por la barbarie de sus impulsos y por su voluntad heroica que, a menudo, se transforma en ansias criminales"²⁶, con lo cual explicita cuál va a ser la versión del mito privilegiada en su narrativa, y de paso señala la operación crítica que la convierte en sinónimo de la más acabada transparencia.

Así las cosas, no debe sorprendernos encontrar la previsible metáfora del pintor. "Es un pintor objetivo, nada romántico, que no ha elegido el teatro de sus ficciones sino

²⁴ Ghiano, Juan Carlos, "La gauchesca", en *Testimonio de la novela argentina*, Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1956, pp. 119.

²⁵ Williams Alzaga, Enrique, *La pampa en la novela argentina*, Buenos Aires, Estrada, 1955, p. 217.

²⁶ Alegría, Fernando: *Breve historia de la novela hispano-americana*. México, Ediciones de Andrea, 1966.

que se ha encontrado en él", puede decir entonces Carmelo M. Bonet²⁷. Y con tanta rotundidad se sostiene esta ficción que Enrique Anderson Imbert, puede llegar más lejos, y decir, empleando una expresiva imagen, que Benito Lynch "recorta un pedazo de campo, lo puebla de hombres y mujeres, inventa una acción rica en conflictos y nos hace creer que eso que está contando es real"²⁸. Esta metáfora, por cierto, se convertirá en un lugar común de la crítica. "Lynch enfoca un trozo de campo, y los hombres aprisionados en el encuadre viven casi con independencia del autor", afirmará con idénticas palabras Horacio Magis Otón, aunque, eso sí, matizando, "salvo un pesimismo *a priori* y envolvente"²⁹. Lo único que tiene que objetar a su realismo son sus marcadas diferencias con su propia Arcadia.

Lynch profundiza como ninguno en la psicología de los gauchos, gracias a su "sagacidad casi instintiva para ver en los pliegues más escondidos del alma campesina y discernir los más sutiles juegos del corazón y del pensamiento"³⁰. Nadie ha llegado a un tan alto grado de perfección en el remedo de su lenguaje, algo que lleva al mismo crítico a calificarlo de "Lenguaje recogido taquigráficamente de la realidad"³¹. Todos los elementos de su obra se adecúan perfectamente con este objetivo supremo de retratar con fidelidad el paisaje argentino. Así, "en perfecta correspondencia psicológica -por ejemplo-, el narrador recurre al contorno, real y próximo, para la aprehensión del plano evocado en comparación casi siempre explícita"³².

Para otros autores, nos encontraríamos, más precisamente, con el escritor que retrata con detalle la pampa crepuscular, la que se encuentra atravesada por alambradas y habitada por gauchos completamente socializados, a un paso ya de la integración y absorción definitiva por el nuevo cuerpo social. Así hay que entender, por ejemplo, las afirmaciones de Berenguer Carisomo, realizadas en su habitual tono apocalíptico y ultramontano en el sentido de que "una fuerte corriente ciudadana, un prestigio fetichista de los valores civilizados van carcomiendo en sus hombres y mujeres, sobre todo en sus mujeres, la entereza primitiva; además, la llanura ha recibido un constante aluvión

²⁷ "La novela", por Carmelo M. Bonet en Arrieta, Rafael Alberto, *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Peuser, 1959, p. 145.

²⁸ Anderson Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispano-americana*, vol. II, México, Fondo de Cultura económica, 1977.

²⁹ Magis Otón, Horacio, "Trayectoria del realismo en la Argentina y una novela rural", *Cuadernos hispanoamericanos*, vol. 46, num. 137, mayo de 1961, p. 110.

³⁰ Alegría, Fernando, *op. cit.*, p. 191.

³¹ *Ibidem*, p. 193.

³² Magis Otón, H., *op. cit.*, p. 118.

inmigratorio y, en la corriente, se han deslizado detritus ciudadanos, espíritus fracasados, cuerpos y consciencias corrompidas"³³.

Pero llama la atención mucho más que tanto David Viñas como sus colaboradores en el proyecto de una Historia de la Literatura Argentina, al ocuparse de Benito Lynch, se refieran mucho más que a la imagen y a la autoridad del escritor que construye, a la identificación exacta del espacio ficticio que describe. Es decir, en este caso concreto, excepcionalmente, el propio David Viñas parece ratificar la ficción de transparencia, convirtiendo prácticamente las novelas de Lynch en el retrato de la pampa después de la conquista del desierto.

"La novelística de Benito Lynch (1885-1952) intenta ser el testimonio del campo argentino en el período siguiente a la época roquista que termina con el siglo XIX", afirma al inicio de su ensayo. Ese intento, sin duda, fue coronado por el éxito a juzgar por las conclusiones que sobre esa época extrae el crítico a partir de las referencias literarias. "El límite ha impuesto su poder y sus correlaciones necesarias y naturales: la instalación definitiva de un cuerpo social sedentario, la aparición de las relaciones humanas, lo gregario, la pérdida del elemento épico, el surgimiento de la relación amorosa, la importancia acordada a la mujer y al prestigio materno, la jerarquía social con sus estamentos y poderes y resentimientos contenidos, y la presencia de la ciudad y sus valores urbanos hasta entonces desconocidos"³⁴, afirma como cierre de su trabajo. "La imagen del adentro y del afuera [...] instaura una geografía despedazada por las tensiones de dos ideologías, la urbana y la rural y de dos tiempos, el pasado y el presente" reiterará Nora Domínguez en la obra colectiva antes citada³⁵.

Otros autores expresan ideas similares, pero acentuando la vecindad de Lynch con Güiraldes. Así, ese intento por plasmar con exactitud la idiosincrasia del hombre de campo se entiende como un desesperado intento por fijar esas personalidades argentinas, condenadas a perderse. Es decir, se desliza la obra de Lynch hacia el ámbito de la elegía. "Tuvo [...] un propósito, podría decirse que el de despedir a lo que se iba", sentencia por ejemplo Germán García, que concluye: "Todo en cierto modo como testimonio, herencia tal vez, de un pasado no muy lejano, pero pasado al fin, de la llanura nuestra, la llanura en la que el gaucho de la tradición iba dejando sitio al hombre de otra época, que es la de

³³ Berenguer Carisomo, Arturo, *Los valores eternos en la obra de Enrique Larreta*, Buenos Aires, Sopena argentina, 1946, p. 49.

³⁴ Viñas, Benito, "Benito Lynch y la pampa cercada", *Cultura Universitaria*, 46, Caracas, noviembre-diciembre 1954, pp. 40 y 52, respectivamente.

³⁵ Domínguez, N., "Güiraldes y Lynch: últimos gauchos en familia", en Viñas, D. (dir.), *Historia de la literatura argentina*, Talcahuano, Contrapunto, 1989, vol. VII, pp. 294-295.

ahora"³⁶. En esta ocasión es el crítico quién señala la condición de origen que la pampa y sus habitantes tienen para los argentinos. La literatura queda entonces consagrada como el recéptaculo de sus huellas, con lo cual, la función de la crítica, una vez más, queda consagrada como patriótica.

En este sentido, Arturo Torres Rioseco, al sugerir un posible motor para esta escritura, explicita el propio lugar de enunciación, y la importancia del oficio de la escritura en la definición de una comunidad nacional y de las virtudes que se le asignan como esenciales. "Fácil es suponer -escribe haciendo evidente la proyección- el dolor que sentiría Lynch al ver que sus gauchos, boleadores de guanacos y avestruces, castos y sufridos, algunos de los cuales nunca se cortaron el pelo ni la barba, eran suplantados por gallegos y turcos"³⁷.

Unos y otros, todos los trabajos citados en este apartado, tienen en común precisamente el reconocer esta supuesta fidelidad a su referente como el mayor mérito de la obra de Lynch. Veremos que, en algunos casos, es también considerado el único. La pampa, como espacio del instinto y de pasiones encontradas, se convierte en el reverso despolitizado de los relatos patrióticos del origen. Es la anterioridad bárbara y primaria apta para la contemplación y fuente de entretenimiento, a pesar de lo cual, en algunos casos, su condición originaria resulta suficiente para ser repolitizada a los ojos del crítico. Ser un realista certero, un excelente catalogador de tipos, un escudriñador en psicologías rústicas es, en suma, aquello que garantiza a Benito Lynch un lugar en el canon.

La ambigua ideología del nihilista

Resulta, por otro lado, muy sugestiva la manifiesta falta de acuerdo que existe entre la crítica a la hora de precisar la ideología de las novelas de Benito Lynch. Como sucede con otras obras leídas en calidad de documento -estoy pensando, evidentemente, en la poesía gauchesca-, su exégesis desde puntos de vista diferentes y encontrados, multiplica las lecturas. En efecto, tan pronto nos lo encontramos aprobando la necesidad de un orden social jerárquico e inmutable, como denunciando la perversión del ejercicio del poder, o, incluso, a un paso de la propuesta revolucionaria.

Julio Caillet-Bois, por ejemplo, lee con nitidez en las novelas de Lynch, la solidez y necesidad de las jerarquías sociales, entendidas como un reparto necesario de las funciones. "Las criaturas de ese mundo novelesco se disponen en categorías que aparecen

³⁶ García, Germán, *Benito Lynch y su mundo campero*, Bahía Blanca, Colegio libre de estudios superiores, 1954, pp. 6 y 23 respectivamente.

³⁷ *Op. cit.*, p.308.

subrayadas, como necesarias para la lucha: nadie sueña en modificarlas. Cada cual ocupa el lugar que ha heredado en la familia, rígidamente organizada sobre la autoridad de los mayores, y en la estancia, donde el poder se funda en la propiedad de la tierra"³⁸. La actitud del narrador al respecto sería inequívoca: "El fluir real aparece coagulado, como si el autor hubiera querido fijar airadamente y para siempre un orden, considerando como maléfica cualquier vislumbre de cambio o de mudanza"³⁹. Esta ficción del campo haría, por tanto, la función de una estructura consoladora, y situaría en el origen la legitimidad de una jerarquía en peligro de pérdida. O dicho de otra forma: Benito Lynch vendría a reproducir, de otra manera y en otro tono, el gesto de la escritura de Leopoldo Lugones y Enrique Larreta.

Todo vendría a encajar así con la imagen del gentleman resentido con un mundo que no entiende y le desborda, y apartado de él. Sin embargo, si la mayoría de los autores consultados, con excepciones tajantes como Petit de Murat⁴⁰, coinciden en señalar esta agobiante presencia de las jerarquías y las relaciones de poder -de hecho, son las desencadenantes de muchas de las tragedias que estallan en los desenlaces - lo que algunos no tienen tan claro es la posición que ocupa el narrador respecto a ello.

Noé Jitrik, por ejemplo, no duda en oponerle explícitamente a Enrique Larreta por poner de manifiesto precisamente aquello que éste vela. "No existe -señala refiriéndose al universo narrativo de estas novelas- ni siquiera la posibilidad [...] de un sentimiento que no esté corrompido por el hecho de la propiedad. La obra de Lynch traza una verdadera elegía, casi patológica, del gaucho desaparecido y pone muy en tela de juicio el papel que cumplen los dignos señores"⁴¹.

Desde un lugar de enunciación bien diferente, Horacio Magis Otón viene a coincidir con Jitrik, aunque para él este hecho revista el carácter de condenable. Ya hemos tenido ocasión de encontrarlo antes poniendo a la objetividad del realista Lynch la salvedad de su excesivo pesimismo. En otro lugar insiste. Al enumerar los defectos que, a su parecer, afean estas obras, recalca "el pesimismo fundamental y envolvente con respecto al hombre", especialmente en el caso de *El romance de un gaucho*. Uno de los elementos que cita como ejemplos de este pesimismo son el supuesto egoísmo de Ferreyra, el peón que acompaña a Pantaleón en sus incursiones en el juego, y que,

³⁸ Caillet Bois, Julio, "El mundo novelesco de Benito Lynch", *op. cit.*, p. 127.

³⁹ *Ibidem*, p.128.

⁴⁰ Este autor, tras negar explícitamente el planteamiento de Caillet-Bois y cualquier otra lectura en clave de clase social que pueda hacerse ("Nunca se encuentra en Benito Lynch el planteamiento de clases que declara Caillet-Bois", *op. cit.*, p. 123), retoma sin embargo el componente nostálgico, universalizándolo en el tópico de la infancia feliz perdida sin remedio: "La inmersión en ese pasado vuelve al escritor a los días dorados de su infancia y adolescencia", *Ibidem*.

⁴¹ Jitrik, Noé, "1926, año decisivo para la narrativa argentina", en *Escritores argentinos. Dependencia o libertad*, Buenos Aires, ediciones del Candil, 1967, p. 107.

cuando el protagonista y patrón, a pesar de sus consejos de que no bebiera mientras jugaba, pierde hasta endeudarse por valor de varios miles de pesos, sólo le devuelve los diez que le prestó al empezar la partida y que ha sabido multiplicar (p. 94); otro, "la posición de mercenario", del mensual Oros, que "lo inhibe para una espontánea y franca compasión"⁴². Es decir, en resumen, el pesimismo defectuoso de Lynch consiste en haber mostrado las relaciones económicas y salariales que unen a los distintos personajes, en lugar de haber fingido que el patrón es también un padre para sus felices peones.

Más arriesgada resulta sin duda la posición de Roberto Salama. Para este autor, el oscuro pesimismo de Lynch viene dado por la contemplación de la injusticia. Y es que "lo que Güiraldes no muestra en toda una novela, Lynch lo descubre en escasas páginas: el antagonismo de clases, la enérgica subordinación de una por otra"⁴³. La única conclusión a la que podía llegar era, sin duda, y teniendo en cuenta su extremada lucidez, un terrible callejón sin salida. Pero ello, no sólo debido a lo amargo del cuadro, sino a que a su señorial observador "le faltaba una teoría de calidad que lo empujara con valor de brújula a investigar"⁴⁴. Y Roberto Salama, por supuesto, no tiene ninguna duda sobre cuál es esta teoría de calidad: "La índole de la realidad, para reflejarla sin heridas, exige un realismo dinámico y raigal que obedezca a una visión marxista"⁴⁵.

No otro, es entonces el motivo de que a pesar del "subido tono antifeudal y popular de su obra", Benito Lynch "no pudo escalar posiciones ideológicas más radicales y completas. Revolucionarias, si se prefiere"⁴⁶. Sin embargo, opina este crítico, un lector sí armado de este bagaje, puede leer "remontando la corriente" de ese nihilismo, y abrir todo lo que se cierra sin remedio en las obras de Lynch. Por ejemplo, puede realizar una lectura en esta clave de la novela *Palo verde*⁴⁷. Ese palo que le da título, que no puede arder todavía, ese joven peón, "es una imagen que esconde la acumulación de la victoria", nada menos. Y eso puede proyectarse sobre la obra de Lynch, a pesar de lo defectuoso de su visión, porque de alguna manera está presente aunque él no pueda imaginarlo. No puede ser de otra manera, si tenemos en cuenta que "el reflejo de lo típico y las

⁴² *Op. cit.*, p. 125.

⁴³ *Op. cit.* p. 33.

⁴⁴ *Op. cit.* p. 265.

⁴⁵ *Op. cit.* p. 303.

⁴⁶ *Op. cit.* p. 263.

⁴⁷ *Palo verde* cuenta la historia de un joven peón al que, a pesar de su timidez e inexperiencia, confiando en sus buenas cualidades, su patrón nombra capataz. Al principio todo va mal, impotente para detener las incursiones que el temible Grano Malo realiza en la estancia. Afortunadamente, el amor madura el carácter del joven. Enamorado de una forastera, cuando Grano Malo inicia un persistente acoso, la actitud de Sergio cambia radicalmente. Lo sorprende cortando el alambre de la estancia, se enfrenta con él y lo mata de una puñalada. Después, no duda en afrontar las desagradables consecuencias (cárcel, etc.) que este acto le ocasiona, rechazando incluso la coartada que le brinda su patrón.

circunstancias típicas debe desarrollarse e incluir los nítidos elementos que el mundo ha ido acumulando en su marcha y que evidencia su andar revolucionario"⁴⁸.

Como en casos anteriores, uno de los objetivos centrales de nuestra lectura será deslindar qué hay en estos textos que hace posible esta pluralidad de lecturas, cuál es respecto a ellas la posición del narrador.

Valoración desigual

Los juicios de valor que todos estos diferentes críticos ofrecen sobre Benito Lynch nos ofrecen una gama ciertamente amplia. Podemos registrar, así, desde los juicios encomiásticos que ya inauguró Horacio Quiroga con la carta abierta que remitió a raíz de la publicación de *Los caranchos de La Florida* ("Vaya mi homenaje a su talento, inequívocamente de varón, con la seguridad en mí, de que si algún día hemos de tener un gran novelista, ése va a ser usted"⁴⁹), y que encuentran su elocuente prolongación, no solo en Salama, como acabamos de comprobar, sino en Ulises Petit de Murat ("Conquistó y señoreó un territorio genuinamente suyo. [...] Plenitud de espléndida identificación que todo escritor desesperadamente busca, privilegio rara vez acordado a nuestra inexcusable condición de seres efímeros"⁵⁰), o en Germán García ("Las novelas de Benito Lynch tienen el perfume del campo, y efluvios de la tierra saturan los seres y las cosas"⁵¹), por solo citar dos expresivos ejemplos.

No es tampoco nada infrecuente encontrarse con ciertas reticencias incluso en autores que no dejan de señalar su valor como documento. Hemos observado el caso de Magis Otón, cuyas matizaciones son evidentemente ideológicas, pero también podríamos aportar el de Torres Rioseco, que le otorga un elogio tan envenenado como el siguiente: "Lynch prefiere acortar su altura literaria para ponerse a tono con la primitiva violencia de su medio"⁵². Nora Domínguez, por su parte, está fundamentalmente de acuerdo, cuando condena irremisiblemente la narración realista de Benito Lynch al pasado: "La narrativa rural del 20 retoma [...] una prolongación obstinada de personajes y mundos desaparecidos o en vías de desaparecer y que se convierte -sobre todo en el caso de

⁴⁸ *Op. cit.* p. 302.

⁴⁹ Y esa frase es sólo la conclusión de una interminable sucesión de elogios. Roberto Salama, en la obra citada, pp. 269-271, la reproduce completa.

⁵⁰ *Op. cit.*, p.144.

⁵¹ *Op. cit.*, p. 23.

⁵² *Op. cit.*, p. 319.

Lynch- en un impulso de renovación fracasado"⁵³. El otro menos fracasado se trata, cómo no, de Ricardo Güiraldes.

Y eso sin contar la curiosa proliferación de exégetas de otros autores, que utilizan a Lynch como contraste negativo. Ivonne Bordelois, por ejemplo, reproduce el movimiento de Domínguez, al señalar supuestas diferencias de adecuación en el acercamiento de ambos a la pampa: a Lynch lo acusa de "estrabismo", ya que "del ceñirse a la norma del castellano peninsular proviene cierta falta de fluidez, como si una pantalla opaca se interpusiera entre el autor y el mundo que éste quiere reflejar"⁵⁴. Más sorprendente resulta el juicio de André Jansen, quien lo desmarca así de su ponderado Larreta: "El realismo de un Lynch empobrece considerablemente un tema que por su escenario, sus personajes y su argumento, peligra deslizarse demasiado fácilmente hacia el materialismo y la pobreza de imaginación"⁵⁵. No es por tanto excepcional el papel de Benito Lynch en los relatos críticos como secundón.

En cualquier caso, lo que no puede dejar de llamar la atención, es la escasez de estudios recientes sobre este autor, canónico sin duda, consagrado como especialista en escenarios y personajes rurales y muy frecuentado en las dos décadas que siguen a su silencio editorial. Sin embargo, entiendo que no es posible revisar las distintas ficciones del gaucho en este período sin pasar por esta llanura trágica de Lynch, donde patrones y peones se enfrentan instintivamente y sin remedio con un destino tan implacable como ambiguo en su justicia.

⁵³ *Op. cit.*, p. 287. En otro lugar desarrolla las razones de este supuesto fracaso, centrándolas en la presencia autoritaria, censora, y sin resquicios del narrador: "La escritura tampoco tiene salida ya que está en manos de los patrones y al servicio de una moral persistente que no cesa en función de reprender y valorizar todo. Así lo exigía el proyecto de Lynch y, por lo tanto, logró que, perdido ese mundo, su lectura no resistiera una lectura actual", p. 294. Desde otro punto de vista teórico y desde otra perspectiva ideológica, esta autora llega a una conclusión bastante similar a la de Caillet-Bois.

⁵⁴ Bordelois, Ivonne, *Genio y figura de Ricardo Güiraldes*, Buenos Aires, Eudeba, 1967, p. 164.

⁵⁵ Jansen, André, *Enrique Larreta, novelista hispano-argentino*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1967, p. 171.

2. *El inglés de los güesos y El romance de un gaucho*

En las páginas que siguen, vamos a atender fundamentalmente a la que toda una serie de críticos como, por ejemplo Petit de Murat, ha venido a considerar la obra maestra de Benito Lynch¹: *El inglés de los güesos* (1924). Esta novela se centra en las situaciones que provoca la estancia en un puesto de un investigador inglés, James Grey, que se encuentra analizando los restos que, casi sin necesidad de excavar, pueden encontrarse por los alrededores de la Laguna de los Toros. El contraste entre personalidades tan dispares, provoca toda una serie de situaciones más o menos difíciles, a las que el narrador sabe sacar toda sus posibilidades.

La relación del inglés con la chica del puesto, Balbina, se había empeorado considerablemente cuando la magnitud de las bromas que, en compañía de su pretendiente eternamente rechazado, Santos Telmo, le gastaban al invitado, llega demasiado lejos, y ocasiona la severa reprimenda de sus padres. Todo ese odio, sin embargo, se transforma en amor cierta vez que el inglés echa mano de una sustancia de su botiquín y le cura un insorpotable dolor de oído. Y más aún cuando una puñalada de Santos Telmo mantiene al inglés postrado y atendido con esmero por la muchacha. Algunos gestos de él, como besarle la mano como muestra de agradecimiento después de cada atención, hacen pensar en que este amor es correspondido, aunque, como insisten los críticos y el propio Lynch, castamente².

La tragedia se desencadena cuando se anuncia el regreso de Grey a su universidad. La chica implora en vano que se quede con él, e incluso echa mano de una "liga" que le enseña la curandera del pago. Cuando es evidente también el fracaso de los medios mágicos, y el inglés se marcha, Balbina se suicida ahorcándose con el lazo que trenzó el inglés y que le había pedido como recuerdo.

Esa es la historia. Como se aprecia, nos encontramos con algunos de los elementos comunes a la mayoría de las obras de Lynch. Una tragedia es desencadenada por alguien que llega de fuera a la sedentarizada pampa bonaerense, el "ladero", a que

¹ *Op. cit.*, p. 136.

² Los críticos: "Lynch, sin ser moralista, siente un gran desdén por cierta clase de literatura escabrosa, de malsano erotismo, de anormalidad sexual o de sensibilidad decadente", Arturo Torres Rioseco, *op. cit.*, p. 309; "El inglés de los güesos' ha sido el amante en todas sus formas, excepto la de destructor de la virtud de la joven, forma la más brutal y la más apetecida por los varones de estas tierras americanas", *ibidem*, p. 333. El propio Lynch: "Literariamente, me he ajustado siempre a la mayor honestidad posible. Por eso, entre otras muchas cosas, me he apartado casi siempre ex profeso del señuelo sexual, aunque este empeño hace más difícil la tarea de producir la emoción del lector y aunque -como usted comprenderá- yo ya he visto y vivido lo bastante como para poder explotarlo literariamente...", citado por Nicolás Cócaro, *op. cit.*, p. 13.

hace referencia el propio autor en una entrevista³; un personaje, joven, trata de alguna manera de transgredir las normas, de romper con el destino que le es asignado, y fracasa terriblemente; la narración se demora en largos diálogos cuyo interés surge, entre otras cosas, del efecto de perfección de la mimesis, que, por otro lado, es allí y no en las escasas descripciones, donde encuentra su lugar. Todos los elementos contribuyen a construir una poderosa narración, que se deja leer con evidente interés, y que, de hecho, fue consumida por públicos amplios. Relato sentimental, despolitizado, que convierte el mundo rural, ya conocido por sus lectores, en escenario, más o menos exótico, de grandes pasiones vividas primariamente.

En el análisis trataremos de precisar cómo trabaja Lynch con el imaginario gauchesco, como reelabora alguno de sus elementos, qué posición ocupa respecto a ellos. Es decir, desde dónde se producen las contrapuestas lecturas que hemos observado. Veremos cómo funcionan las jerarquías en el espacio narrativo, y cómo establece el narrador sus alianzas; también, por supuesto, desde dónde emite sus juicios, cuál es el lugar desde el que contempla la escena que nos narra.

Aunque olvidado por la crítica reciente, lo cierto es que las ficciones de Benito Lynch fueron valoradas en su momento como el más certero retrato de la pampa y de sus habitantes, tan certero que a veces el componente de documento ponía en cuestión *lo literario*. No puede dejarse de lado, por tanto, en un trabajo de las características de éste, los componentes y los artificios de una tal ficción de transparencia, de unos relatos en donde el placer de narrar y de la lectura convierte lo rural en algo dado, en algo que está ahí y se nos presenta como de paso por un narrador aparentemente preocupado por otra cosa, por los avatares de Balbina.

Por ello mismo, no dejaremos de hacer mención a una de las obras más ambiciosas de Benito Lynch, que viene a cerrar, además, su producción narrativa. Se trata de *El romance de un gaucho* (1930), obra que ha recibido los juicios más dispares por parte de la crítica: desde obra maestra, no solo de su autor, sino incluso de la narrativa gauchesca ("El fruto más maduro, equilibrado y profundamente humano"⁴), hasta intento fallido ("Fatigosa en la extensión de las quinientas páginas"⁵; "no atrae la colaboración viva y entusiasta del lector"⁶).

Lo cierto es que estas quinientas páginas de relato amoroso puestas en boca de un gaucho, en el habitual lenguaje que este autor les atribuye, destacan por el intento que

³ Citado por Ulises Petit de Murat, *op. cit.*, pp. 55-56. Más adelante, en el epígrafe 6 se reproduce completa la cita, en el inicio del análisis del carácter y función de la figura de Mr. Grey.

⁴ Magis Otón, Horario, *op. cit.*, p. 106.

⁵ Guiano, Juan Carlos, *op. cit.*, p. 123

⁶ Juan B. González, citado en Salama, R., *op. cit.*, p. 280.

suponen de llevar al extremo esta ficción de transparencia, y llaman la atención poderosamente como regreso a la estrategia fundante del género gauchesco. Está contiguo, aunque al otro lado del género novelístico, a un texto como el *Santos Vega* de Hilario Ascasubi, el viejo folletín en forma de diálogo gauchesco ya citado en otras ocasiones. Sin embargo, las incursiones urbanas de los personajes de éste se convierten ahora definitivamente en avatares amorosos rurales para consumo urbano. "Ésta es la novela que publico, en el convencimiento de que no tengo derecho a mantener ignorada -en una época que tanto se interesa por todo aquello que se refiere al antiguo habitante de nuestros campos- una obra que no puede ser más genuinamente gaucha, como que fué sentida, pensada y escrita por un gaucho", dijo el propio Lynch, en el prólogo de la obra (p. 7), poniendo de paso en evidencia el tipo de relación que estos pedazos de pampa con gente dentro tan aparentemente cerrados en sí mismos tienen con su exterior.

Lynch es en 1930 el más reputado especialista en asuntos pampeanos que presenta la literatura argentina, más desde luego que el mecenas de los vanguardistas, Güiraldes, y por supuesto, mucho más que el hispanista y sonoro Larreta. Sin duda parece bastante oportuno conocer en qué consiste y cómo se estructura el lugar literario específico de ese saber.

3. El discurso de un baquiano

El saber sobre el campo: totalidad y esencia nacional

El narrador de *El inglés de los güesos* es otro de los grandes baquianos de la literatura argentina. Como corresponde a la retórica realista-naturalista, a la que implícitamente se adscribió Benito Lynch¹, la mayor garantía de la veracidad del relato, el mejor artificio que puede construir su verosimilitud, es la especial competencia de su narrador, la variedad y solidez de sus saberes.

Sin duda es un buen conocedor del mundo rural, como lo certifican sus observaciones sobre diversos aspectos (puede hablar, así, por ejemplo, de "las clásicas bromas gauchas", p. 36), pero también, y aún cabe decir que sobre todo, establece una cierta distancia respecto al inglés, precisamente en virtud de su "crasa ignorancia en cuestiones del campo y del idioma" (p. 40). Obviamente, ahí, la comunidad que se establece abarca a los puesteros de "La Estaca" y a la propia instancia narrativa. En este sentido, Mr. James es el Otro para ambos.

Llama la atención la escasez, o, más exactamente, la absoluta ausencia de las habituales estampas que ilustraban ante los lectores urbanos el exótico, lejano y esencial espacio de la Pampa. A Lynch le interesa, mucho más que describir, que trazar el espacio de la nación a través de su inventario, contar una historia. El paisaje, como las tareas camperas, es lo presupuesto, aquello que está en la novela como valor añadido sin necesidad de demorarse en un recuento que no podría sino apartar a la narración de su línea principal. Y, como veremos, todo en la novela se dispone en función de ella.

Por eso también, el saber campero está implícito ya en el relato de las desventuras de Balbina, en el efecto de realidad que construyen los largos diálogos, el remedo, una vez más, de la voz del gaucho, a través de algunos de los rasgos ya consabidos, y del que nos ocuparemos en el siguiente apartado.

El narrador, finje por momentos contemplar aquellas escenas que narra, limitando el alcance de su saber ("¿En qué pensaría *La Negra*, con sus dieciocho años bien cumplidos [...] [...] ¡Vaya uno a pretender adivinarlo!", p. 42). Otras veces, como en Eduardo Gutiérrez, recoge la posibilidad de varias versiones ("según unos, *La Negra* se negó rotundamente a ser instrumento de tal atrocidad [...]; según otros, la cosa se hizo de común acuerdo", p. 36), para escribir un hipotético trabajo ficcional previo de

¹ En tal sentido creo que cabe entender declaraciones realizadas por Benito Lynch del tipo de la siguiente: "Yo escribo solamente sobre lo que conozco bien, y el campo de la provincia de Buenos Aires es lo que domino más. Literariamente, me he ajustado siempre a la mayor honestidad posible", Cócaro, N. *op. cit.*, p. 13.

documentación que certifique que el saber del narrador es fruto de un trabajo. Pero ambos artificios tienden también a construir la ficción de transparencia, a un paso de convertir al narrador en marco exterior, como antaño, para los diálogos de sus personajes. Ejemplar en este sentido, y una de las máximas pruebas del virtuosismo narrativo del autor, es la transcripción ficcional del diálogo en que Bartolo y Balbina tratan infructuosamente de descifrar la carta de Santos Telmo (pp. 101-103), algo que, por cierto, no conseguirán, aunque sí los lectores, gracias a pistas fundamentales proporcionadas por un silabeo insignificante para los personajes ("Ju-ju-jui... juir... le-gos, legos.... ye-yeva-yeván... yevandomelá en...").

Y de pronto, con un párrafo en estilo indirecto libre, en numerosas ocasiones transcrito en lengua general, esto es, en la suya (p. 160, por ejemplo) el narrador se introduce en el interior de sus personajes, hace suyo su lenguaje, hasta el punto de salpicar, en algún momento, su prosa. "*El engaño* iba a bañar las ovejas tan temprano, 'dejuramente', porque a doña Casiana [...] se le había metido en la cabeza aquel disparate", puede entonces, decir, por ejemplo, en la p. 70, siguiendo el razonamiento de los enconados vecinos, aunque prescindiendo de las comillas, habituales en este texto del estilo indirecto libre. Este narrador es absoluto señor del universo que narra, y estos vaivenes evitan que olvidemos como lectores que fue él quien lo construyó, que es inútil que insista sobre su saber campero, porque cada palabra de sus gauchos, cada matiz de sus sentimientos, lo pregonan.

El saber de lo privado

A diferencia, entonces, de ese antepasado naturalista que hemos encontrado en las páginas de *Sin Rumbo*, tampoco insiste demasiado en demostrar su competencia en los otros saberes: científico, erudito... Alguna vez deja entrever su dominio de la cultura clásica: Deolindo Gómez, así, "gozaba entre las muchachas del pago de una bien cimentada fama de Hipólito, y entre los hombres -más severos sin duda-, de otra cierta fama que no hubiera contribuído en manera alguna a las locuras de Fedra" (p. 56); en alguna otra ocasión se aventura a corroborar alguna observación científica de su personaje ("uno de esos pobres 'candados' o 'toritos', a los cuales la cruel voracidad de las hormigas suelen viviseccionar al extremo de que, despojados por completo de sus órganos ventrales, quedan convertidos en fúnebres cáscaras que andan", p.245), pero con eso se conforma.

No se trata de apabullar. Porque ahora, es su prosa perfecta, su lenguaje no exento de anglicismos (el consabido "spleen", por ejemplo, p. 74), ni de cultismos ("illo

tempore", p. 71; "de visu", p. 150) lo que se encarga de revelar sin lugar para la duda que no es precisamente un gaucho el que habla. La comunidad que se postula entonces, más lo acerca al incombustible inglés de los huesos, que a sus regocijados anfitriones. Puede así, por ejemplo, transcribir los "ininteligibles rezongos" del inglés: "¡it is strange!", "What a bother!" (p. 107), evidenciando que, ni para él, ni, por supuesto, para los lectores que el texto implica, lo son tanto.

"Sus pensamientos -dice en cierta ocasión a propósito de Balbina- debieron ser de una vulgaridad aplastadora" (p. 42). "Ese argumentar monocorde de la gente bruta, era todo lo que en realidad doña Casiana podía hacer" (p. 167), reitera en otro momento. La distancia entre ambos lugares, el del enunciado y el de la enunciación, es infranqueable. No en vano, "el gaucho no tiene otro cartabón estético que el que emplea para los bovinos" (p. 64). No extrañará, así las cosas, que la posibilidad de que el inglés se lleve consigo a la china enamorada ni siquiera se contemple.

El narrador, en cambio, es sutil, agudo; sabe extraer verdades generales sobre la vida y las reacciones de los hombres a partir de los incidentes menudos que está relatando: "¡Y cosa curiosa! Aquel simple deseo de probarse a sí misma lo que dudaba mucho [...], fue lo que dio a *La Negra* el atrevimiento" (p. 129); en otras ocasiones, la mayoría, estas pequeñas cosas le vienen a confirmar lo que una implícita vida intensa ya le había enseñado. "De cada mil infamias -afirma, por ejemplo, estadísticamente- que se cometen en el mundo, novecientas noventa y nueve sólo se apoyan sobre esa base que él ofrecía: la base de la generosidad juvenil y del candor humanos" (p.91). Por último, muchas veces explica mediante ejemplos de índole práctica o, en cualquier caso, conocidos por sus lectores, las situaciones que se dan en el puesto de esta ficción: "Si a ella le hubieran dicho -puede entonces aportar para ilustrar una obsesión-, por ejemplo, que *El inglés de los güesos* se quedaría una hora más en el puesto bajo la condición expresa de que Inglaterra desarmase sus escuadras, diera su libertad a Irlanda, Gibraltar a los españoles y el Canadá a los canadienses, ella hubiese respondido alzándose de hombros y tan extrañada y despectiva como el mundo: '¿Nada más que eso? ¡Ay, qué pavada!'" (p. 173).

Obsérvese entonces qué clase de saberes muestra como propios el narrador que sostiene este relato. El mundo rural, como en Payró, como en Lugones, como en Larreta, es, sin lugar a la duda, un saber específico capaz de otorgar legitimidad a aquel que lo sustente. No es necesario en este caso, enfatizar su carácter nacional, porque a estas alturas resulta ya evidente. Cuando lo haga, como en *El romance de un gaucho*, lo

desplazará únicamente al prólogo, y precisamente para enfatizar su obviedad². El saber sobre lo rural sigue siendo, también aquí, saber sobre la totalidad y sobre la *esencia* de lo nacional.

Pero esto, con ser una de las especialidades definitorias de la intancia que subyace a este texto, no es la única. El desplazamiento, en número e importancia, de las observaciones científicas de *Sin rumbo* en favor de esta constante exhibición de saberes sobre la vida, del escritor, pero también por su carácter general, de los lectores, nos lo convierte en un auténtico especialista en la vida privada: las relaciones entre las personas, el comportamiento de la mujer como otro absoluto de narrador y lectores, el amor... Implica así una manera de mirar, alternativa, por ejemplo, a la científica, que parece consistir en restituir a los objetos su individualidad, su pérdida existencia privada. Mr. James, entonces, puede mirar uno de los esqueletos que ha ido a recoger a la laguna de los Toros "no ya con ojos de hombre científico, sino con ojos de soñador y de poeta. "¡Para esto!... -se dice- ¿Quién le decía a él lo que habría sufrido inútilmente el dueño de aquel mísero despojo, cuando iba desalado por la vida en pos de una ambición?..." (p. 188). La diferencia entre las dos miradas es que ahora, el resto revela que perteneció a un ser humano, y construye sus angustias privadas.

La literatura, en textos como éste, parece proponerse ahora como un saber privilegiado sobre aquellas cosas de la cotidianidad que enseña la experiencia, y que ningún otro saber recoge, especie de compendio del sentido común, de la sabiduría de vida. El saber sobre la nación, entonces, parece ofrecerse como espectáculo en sí mismo, como lo presupuesto, sin otro objeto que servir de escenario para enseñanzas sobre otros asuntos, tales como las pasiones, y los amores imposibles. Regreso ritual de los temas patrios, entonces, que se alimenta a sí mismo, en un contexto despolitizado, en un ambiente sentimental.

La metáfora del patrón

Por otro lado, el control que este narrador ostenta sobre el universo de su ficción es tan absoluto, que Norah Dominguez ha podido decir que "el escritor será también una especie de *Pater familiae* que regulará el mundo narrado y hará de él un campo de control específico en función del proyecto literario y político"³. Todo aparece presidido por él,

² Reitero ahora la cita: "Esta es la novela que publico, en el convencimiento de que no tengo derecho a mantener ignorada -en una época que tanto se interesa por todo aquello que se refiere al antiguo habitante de nuestros campos -una obra que no puede ser más genuinamente gaucha, como que fué sentida, pensada y escrita por un gaucho", p. 7.

³ *Op. cit.*, p. 289.

nada se mueve en esta pampa imaginaria sin que él lo ordene o, por lo menos, sin que lo sepa.

Ya hemos visto de qué manera establece una distancia entre él y el mundo narrado. Correlato suyo es la rotundidad con la que valora los actos de los personajes, sus caracteres ("perverso y calculado deleite", p. 61; "el bello e inquietante Deolindo", p. 71; "cabezota inocente de borrego humano", p. 229). Su juicio se establece de una vez y para siempre, no admite apelación posible. Cuando su versión de un hecho no coincida con la de un personaje, los lectores siempre nos inclinaremos por la del narrador. Sabe más; lo sabe todo. Una buena muestra nos encontramos cuando Santos Telmo decide ir a consultar sobre su problema a Deolindo Gómez. En un párrafo ejemplar, el narrador apostilla entre paréntesis los razonamientos expresados en estilo indirecto libre por el personaje: "¡Caracho! ¿Cómo no se le había ocurrido antes? Deolindo Gómez, mucho mayor que él, era hombre corrido (jamás había estado ausente de su rancho dos días seguidos)" (p. 56).

Existen momentos, sin embargo, en los que esta rotundidad en el juicio no está exenta de una cierta implicación emocional. El narrador puede entonces arrojarse ante la contemplación de Balbina (p. 83), puede teñirse su propia mirada de deseo (p. 78), o no solo descalificar, sino también indignarse, con la actitud de determinados personajes (el patrón, por ejemplo, pp. 152-153)⁴. Esta distancia, entonces, con la que contempla las evoluciones de sus criaturas, no le impide tomar partido, o quizá, más exactamente, lo toma a pesar de la distancia. Dispone las piezas del juego ante él, y, observa con pasión, el desarrollo. Por momentos, el narrador se convierte en su primer lector, y no oculta las emociones que le produce lo narrado. En los apartados siguientes trataremos, entre otras cosas, de ocuparnos del trazado de las diferentes relaciones de alianza que mantiene el narrador con sus personajes.

Las técnicas narrativas del folletín

Otra marca evidente de este absoluto control sobre la materia narrativa es la manera como dosifica la información, y de qué manera magistral juega con las focalizaciones para lograr capturar de forma constante y sostenida la atención de los lectores. De hecho, toda una serie de personajes no parece presentar otra función en el relato que la de ofrecer una perspectiva alternativa de la acción principal cuando el narrador lo considere oportuno. En efecto, si Deolindo Gómez es el instigador de las agresiones que el inglés sufre a manos

⁴ Más adelante retomaremos estas citas al abordar la perspectiva del narrador frente a los diferentes personajes, gauchos y estancieros.

de Santos Telmo, la importancia concedida a su madre y sus hermanas solo puede entenderse de esta manera.

Vamos a ver todas estas cosas con un ejemplo. El capítulo XVIII nos presenta a Balbina angustiada por la inminente marcha de Mr. James. Su madre, con el fin de quitárselo de una vez por todas de la cabeza, le aporta varios testimonios, presumiblemente falsos, de que el inglés está casado en su país. Uno de ellos es el de Deolindo Gómez. Ante tanta insistencia, la muchacha va perdiendo los nervios, hasta que "inesperadamente, de un salto felino y con un gemido de angustia, *La Negra* acaba de salirse de la alcoba" (p. 178). Cuando doña Casiana salga tras ella, solo alcanzará a verla desaparecer "detrás de los matorrales de las cortaderas más próximas". Es evidente, que la chica ha salido corriendo hacia la Laguna de los Toros.

Pues bien, el capítulo XIX cambia de escenario y nos presenta una acción evidentemente simultánea a la anterior: el inglés, en el escenario de sus excavaciones, piensa sobre el dilema que se ha abierto en su vida, y por un momento (pp. 186-187), la perspectiva de la soledad que se abre sobre su exitosa carrera académica, le hace dudar en su resolución, hasta ese momento inquebrantable, de acudir a la llamada de su maestro. El texto, plagado de monólogos interiores, se focaliza en el inglés. El encuentro entre los dos protagonistas está a punto de producirse. Es evidente que vamos a asistir a una de las escenas clave de la novela donde se va a decidir buena parte del desenlace. Sin embargo, o más exactamente, por ello mismo, justo en el instante en que Mr. James distingue a *La Negra* "sorteando las grandes cortaderas empenachadas de plata" y dirigiéndose hacia él (p. 188), concluye el capítulo.

Contra todo pronóstico, el narrador va a diferir entonces la narración de esta escena. El capítulo XX nos presenta a doña Pacomia y sus hijas esperando las noticias que, sin duda, les traerá Deolindo, que ha marchado al pueblo a declarar sobre la agresión de Santos Telmo al inglés. El narrador difiere la relación de la escena culminante tan laboriosamente anunciada, y lo hace, además, para ofrecer la narración de la espera de un relato. Lectores y familia de Deolindo nos encontramos entonces aquejados de idéntica ansiedad. Su llegada, sin embargo, no se producirá en este capítulo, dedicado a presentarnos cuál es el clima de cerrado autoritarismo y soledad en que se produce la vida en aquel puesto, a propósito de una discusión entre el Macho Tuerto y la Talquina⁵, dos de las tres hijas. En efecto, el esperado mensajero no llegará hasta el final del capítulo XXI, cuyo tema central son las relaciones clandestinas que mantiene la hija menor con un

⁵ Obviamente se trata de apodos. Más adelante, al ocuparnos de estos personajes, desarrollaremos el sentido de los mismos.

peón, o, más exactamente, su crisis, las pocas esperanzas que a la muchacha pueden proporcionarle estos escarceos clandestinos.

Sólo al final del capítulo XXII, tras una nueva pelea, esta vez entre Deolindo y su madre, y las correspondientes reconciliaciones, el recién llegado dará las noticias que con tanta ansiedad está esperando su público familiar. Previsiblemente, éstas van a incluir la narración del encuentro en la Laguna de los Toros entre Balbina y el inglés, que es hurtado a la contemplación directa y narrado entonces mediado por este informante tan poco fiable.

"Y Deolindo contó lo que habían visto sus ojos, lo que acababa de ver, lleno de sorpresa y deleite, espiando allá, cautelosamente oculto, entre las espadañas de la laguna de 'Los Toros' y detenido al pasar por la visión extraordinaria.

'Ella lo abrazaba, ella se hincaba, ella se acostaba en la arena y... al último él la alzó en brazos y agarró el tranco, con ella pa las casas...'" (p. 207).

La narración además es incompleta, apenas una visión fugaz. Deolindo no pudo escuchar lo que hablaban (p. 208), de modo que es evidente que algo esencial falta todavía por ser revelado. Hasta que ello se produzca, asistiremos todavía a las ensoñaciones de las tres hijas, que proyectan sus deseos en aquella entrevista aventura de otra. Exactamente igual que los lectores, podría añadirse, continuando con la lectura de estos capítulos interpuestos como la narración del deseo del relato. Pero eso no es ahora el tema que nos ocupa.

En el capítulo XXIII, por fin, y comenzando *in media res*, el narrador retrocede en el tiempo y nos ofrece directamente la entrevista de la laguna, que, por cierto, tras el relato de Deolindo, resulta levemente decepcionante.

El tiempo, entonces, a lo largo de esos capítulos, se pliega incesantemente sobre sí mismo. El narrador salta hacia adelante, vuelve hacia atrás, se sitúa en una posición externa a doña Casiana y Balbina que discuten; se focaliza en Mr. James, y asiste oportunamente a sus terribles vacilaciones; se instala en el puesto vecino, y espía una discusión doméstica; penetra en la alcoba de la Talquina, fingiendo que no sabe qué paso, que debe esperar con las mujeres la llegada del mensajero del mundo exterior; oculta por fin sus datos cuando Deolindo ofrece una versión basada en una interpretación errónea de unas imágenes a las que les faltan las palabras... El narrador dosifica la información de que dispone, es decir, toda, con el único objeto de crear con ello un efecto de suspense, de alimentar el deseo del lector, que nunca se llega a saciar.

La crítica ha observado esta habilidad narradora de Benito Lynch. "Todo en sus novelas es estudiado, planeado cuidadosamente, arquitecturado en pacientes análisis,

sujeto a un principio director", afirma, por aportar un solo ejemplo, Germán García⁶. Resulta interesante, sin duda, plantearse, a la luz de este tipo de construcción, por ejemplo, si *El inglés de los güesos* está narrada como un texto cinematográfico. De hecho, 16 años después de su primera edición sería llevada al cine por Carlos Hugo Christensen⁷. Resulta, sin embargo, indudable, la comunidad de efectos y de resortes narrativos que Benito Lynch comparte con Eduardo Gutiérrez, la manera en que la retórica del folletín constituye uno de los principios estructurales de esta novela. Literatura de masas, entonces. Y escrita por el último gentleman, además.

En efecto, el análisis sobre los caracteres del narrador que estamos realizando, nos enfrenta ante una figura ciertamente problemática y ambigua. Por un lado, nos encontramos con un texto, despolitizado, de un gran conocedor de la pampa, que sin embargo no hace alarde explícito de ello, y que va desgranando reflexiones sobre el mundo, los hombres y el amor. Ya vimos como el propio Lynch construía la ficción de una recepción cenacular de sus novelas en el mismo gesto en que expresaba su adecuación a las exigencias de los lectores. Su narrador va a reproducir a lo largo de toda la obra este gesto, que puede ser considerado fundante de una escritura. Hace como que desgrana ante sus amigos, lectores cómplices, consideraciones desengañadas sobre las relaciones humanas, fruto sin duda del hastío y el escepticismo tras una vida intensa. Es decir, exactamente aquello que hacía el narrador de cualquier *causerie*. Y sin embargo, lo hace en un relato construido cuidadosamente para obligar a sus lectores a no abandonarlo, de acuerdo con la ya consolidada retórica de la literatura de masas más característica. Finge que susurra en el cenáculo y sin embargo vocea encaramado a la alta tribuna de la comunicación de masas.

Un narrador gaucho y moralista

El narrador de una novela como *El romance de un gaucho* presenta, más allá de la distancia que establece el sostenimiento del dialecto gauchesco, numerosos puntos en común con la instancia que narra *El inglés de los güesos*. Algunas diferencias de intensidad, algunos elementos netamente distintos, sin embargo, presentan evidente interés.

Así las cosas, obviamente, aunque determinados elementos de un cierto saber culto, asimilados al acerbo popular, no dejan de aparecer ("no cabe duda que el que

⁶ *Op. cit.*, p. 22.

⁷ Y, lo que son las cosas, dicen que Benito Lynch le comentó a alguien de su familia: "Es como si un padre viera matar a su hijo", Petit de Murat, U., *op. cit.*, p. 71.

afluejaría, en el caso, juese Napolión", p. 404), la importancia de una cierta exhibición del saber sobre el campo ha aumentado sensiblemente con respecto a la novela anterior (nos encontramos así con la descripción de faenas camperas como el ordeño, p. 104, o la confección casera de velas, p. 377). Es por ejemplo, motivo de las innumerables comparaciones ilustrativas que, como corresponde a su condición de gaucho literario, el narrador utiliza para ilustrar sus afirmaciones ("todas las cabezas se amontonaron sobre las manos del tallador, como se amontona -mala comparancia- la hacienda sedienta ande vuelca l'agua la manga", p.98). Incluso, se establece explícitamente una comunidad imaginada entre narrador y lectores precisamente en virtud de ese saber de los usos y costumbres ("todos los criollos sabemos que no es costumbre entre gente, eso de alveriguarle al forastero lo que quiere", p. 448). Como prometía en el prólogo, nos encontramos, evidentemente, ante una novela criolla.

Sin embargo, la mayor parte de los excursos que exhiben la honda sabiduría de este narrador tienen que ver con las relaciones humanas, sobre la vida y el amor, con un especial énfasis en las relaciones con las mujeres, planteadas de forma especialmente misógina ("Ella se riyó coquetiando a la fija, sin querer, como sabe acontecerle a veces a las güenas mozas", p. 129). No deja por ello de generalizar a partir de los hechos que narra ("¡Jué pucha! ¡Lo que es el amor y como sabe cambear de sopetón a los hombres!", p. 61); o, incluso, de apartarse netamente de la línea narrativa para emprender una digresión que ilustre convenientemente lo que acaba de suceder:

"¡Cómo es cudiciosa p'al regalo la mujer!... Rara será la que no cabrestee, por enojada que esté, en cuanto el hombre que quiere, se hace ver con un osequio cualquiera... ¡Ah, ah!... Sabía contar mi padre -¡que Dios tenga en su gloria!-, sabía contar mi padre, que en todita su vida él no supo conocer más que un caso; el caso de una señora ya media vieja, a la que el marido -hombre diablo por demás- me la quiso comprar un día con un queso que le traiba, y la señora aquella, en vez de acetarseló, tan dijustada estaba, se lo mandó por la cabeza..." (p. 223).

La experiencia, en el relato oral, como se observa, es acumulativa. Ahora procede de la tradición.

Sin embargo, llama la atención también cómo las admoniciones morales del narrador, efectivamente presentes en *El inglés de los güesos*, han aumentado considerablemente su presencia y su importancia. Tanto en lo que hace referencia a una actitud expresamente pacata ante el sexo ("No puede contarse todo pa no decir deshonestidá", p. 229), o las descalificaciones constantes y tajantes a los personajes, más frecuentes y rotundas que en la novela anterior ("cualquiera que no hubiese sido vicioso ciego como los que estaban allí", p. 96), como a través de las reflexiones morales que, con cierta frecuencia, extrae el narrador ("todito acaba, todito tiene su fin, y nunca falta

tiempo pa convencerse e las desgracias", p. 90), a menudo entre exclamaciones ("¡Hombre vicioso y sin entrañas!... ¡Tener abandonada ansina a una prienda de tanta estima!", p. 102), y que en algún caso desembocan en una reprimenda abierta hacia el personaje:

"Un hombre hecho, un hombre de verdá, que ya haiga sufrido y al que la madrecita le hiciera un gran bien, lo primero que sentiría sería una gran ansia de dir a echarse en sus brazos. El no. Al contrario: Pa la madrecita nada..." (p. 255).

Este tipo, más que de saberes, de valoraciones, no dejan de construir una comunidad entre narrador y lectores, adquiriendo así un evidente carácter normativo. Incluso se cristianiza su discurso. Aunque sin llegar al caso de *Zogoibi* en el que la religión ocupaba un lugar central, lo cierto es que la moral que este *gentleman* pone en la voz de sus gauchos no es ya una moral laica. En el siguiente ejemplo es la estructura consoladora y compensadora de la retórica cristiana la que viene a participar del acerbo común: "Como todos saben, hay ocasiones en que la mano e la Providencia viene a abrir como una especie e portillo, en esa suerte e corral de adobe, alambre e púa o palo a pique, en que el injortunio sabe encerrar a veces al cristiano" (p.441) En este otro ejemplo, es la existencia misma de las diferencias de clase lo que es legitimado en la voz del gaucho por la ley de Dios: "...tanto los unos como los otros, quisieran ser los preferidos, en vez de trabajar en paz, como Dios manda y ya que todos no podemos ser manates" (p. 453)⁸. El salto entre ambas comunidades, nacional y moral, una vez más, es muy sencillo de practicar. Y es que ya lo dijo el padre Torres: "no hay moral sin Dios".

Este hecho no deja de tener su importancia. Cuando Benito Lynch abandona el registro culto que antes relacionaba con el de la *causerie*, abandona esa cierta actitud distante y desengañada que llevaba consigo. El narrador gaucho, a pesar de que en determinados momentos reproduce esta posición de distancia (por ejemplo, son muy llamativas sus observaciones lingüísticas, que escriben una y otra vez una cierta jerarquización, evolutiva, tal vez, entre narrador y personajes: "don Pacomio como todos los antiguos decía entoavía ansina ["culandrerá"] y no 'curandera' u 'médica' como decimos a la fecha", p. 267), a pesar de este gesto que reproduce el del narrador anterior, no deja de marcar una y otra vez su rearme moral.

⁸ El lenguaje de este narrador está salpicado de referencias a Dios, que van desde la exclamación a la moralidad, y que, en cualquier caso, escriben que la tradición, para Lynch, incluye la religión: "Tan dichoso que en una ocasión -¡bendito sea Dios!- asegún decían, llegó a tantearse los güesos pa ver si no estaba soñando" (p. 45); "¡Animalito e Dios!" (p. 49); "¡Sólo Dios sabe lo que sufriría el muchacho en ese tiempo!..." (p. 66); "¡Almita e Dios!" (p. 284); "Pasó lo que Dios no permita más pa naidés" (p. 499)...

El remedo de la voz del gaucho parece incluir, una vez más, necesariamente, en esta literatura, su politización explícita, al menos, por lo que hace referencia a dejar muy claro, en el mismo gesto que se construyen, que sus valores y su moral corresponden exactamente con la letra de aquélla que corresponde al grupo social al que pertenece el autor; es decir, con la versión que se permea al cuerpo social como definidora de su propia existencia como tal. Lo que corresponde al *gentleman*, no corresponde al gaucho, del mismo modo en la literatura, como fuera de ella.

Los límites del remedo de la oralidad

Es tanto más llamativo este fenómeno, cuanto que es, precisamente, la abundancia de digresiones morales, lo que viene a abortar la fluidez de una novela que, paradójicamente, no deja de postularse como remedo de la oralidad. Y no solo por su lenguaje, sino también por las constantes apelaciones a los lectores ("¿Saben quién era?", p. 257; "¿Se dan cuenta?", p. 273, etc.), o, directamente, por la referencia explícita al acto de la relación: "Muchos de los que sientan esta historia" (p. 333). Nótese sin embargo que la presencia del verbo en subjuntivo prolonga en el tiempo la presencia de la relación oral. Es decir, el narrador no sólo afirma su carácter de oral, sino también su textura permanente de texto escrito, esto es, su carácter ficcional, de remedo.

Este artificio de oralidad, hace que el narrador insista en que se trata de una historia que él escuchó a su vez. Reitera, así, la fórmula "dicen" a lo largo de todo el texto, y, en distintos momentos, da entrada a diversas versiones, posibles todas ellas, pero por las que no se puede optar ("unos dicen que doña Julia no le debió haber contaó con franqueza lo que aconteció con doña Cruz y otros que al contrario, que nadita le había entendido", p. 375).

Esto, que ya sucedía ocasionalmente en *El inglés de los güesos*, se generaliza aquí hasta salpicar constantemente la narración. Tanto es así que su prolijidad, de hecho, la minuciosidad con que son narrados los mínimos actos de los personajes, lleva este procedimiento hasta el límite mismo de su verosimilitud. Actos nimios y privados son objeto de la misma declaración de las fuentes, haciendo así explícito nuevamente el artificio que pretendía construir el efecto de real ("se sentía tan dichoso [...] que en una ocasión -¡bendito sea Dios!-, asigún decían, llegó a tantearse los güesos pa ver si no estaba soñando...", p. 43).

Por otro lado, además, vamos a asistir a idéntico control sobre la narración, idéntica manera de racionar la información y jugar con las focalizaciones (durante las largas ausencias de Pantalión, el narrador alterna la narración desde éste, desde su madre

y desde Julia), idéntica estrategia en los cortes al final de capítulo ("Pero, el hijo de la viuda ya había agarrado de galope...", p. 192), que, en una narración tan prolija, acercan todavía más su estructura compositiva a la del folletín. La trama principal se va dilatando entre subtramas parciales que van generando sus pequeños y localizados efectos de suspense. Un ejemplo muy claro es el paréntesis abierto en la narración por la llegada del peoncito Zoilo a la estancia de Pacomio Ayala alarmantemente silenciosa, y la confirmación por parte de Pantalión de que su viejo tío ha muerto. La narración de estos hechos, que motivan el regreso del muchacho a su casa, ocupa, sin embargo ella misma dos capítulos completos (XLIV y XLV).

Larga novela de folletín entonces, escrita desde la voz de un gaucho. Resulta curioso comprobar como Benito Lynch realiza al otro lado del género, algo que estuvo a punto de ser ya el *Santos Vega*, de Hilario Ascasubi. Se trataba allí de un largo poema de hasta trece mil versos, situado en el cierre mismo de la gauchesca, que de idéntica manera se demoraba en diversos episodios, y que hizo señalar, por ejemplo, a Adolfo Prieto, su definitiva vecindad con el género novelesco⁹.

Si Eduardo Gutiérrez iba a escribir los folletines gauchescos, casi en el cierre de la novela rural de tema gauchesco, Lynch retoma el movimiento fronterizo de Ascasubi, y la voz del gaucho cuenta finalmente la novela. Desde este punto de vista, *El romance de un gaucho* viene a operar un doble cierre. No es posible escribir *El inglés de los güesos* desde un narrador gaucho, y esta novela lo evidencia al mostrar los componentes de aquella dislocados. Es una ficción límite. Da un paso más en la ficción de transparencia, y la lleva al límite mismo de la verosimilitud y de la legibilidad. Cierra así el ciclo novelesco de relectura del espacio rural, y cierra el imaginario gauchesco, reescribiendo en su interior uno de los gestos que clausuró el género, las moralidades en la voz del gaucho, la narración folletinesca, extensa y minuciosa sostenida en el lenguaje consolidado por la tradición como gauchesco. No es posible llevar más lejos la mostración del saber sobre el campo ni la identificación. No es casualidad que, tras esta novela, Benito Lynch sólo publique una obra más, y sea en ese género no ficcional -máxima ficción de transparencia- y con otro estatuto de verdad que es el ensayo¹⁰. Y después el silencio.

Y, más exactamente: cierra el gesto de los *gentlemen* por legitimar su lugar, aunque sea de resto de épocas gloriosas, a partir de la construcción de una genealogía rural, de las memorias de una infancia en el campo. Por esos mismos años de 1930, una

⁹ Prieto, Adolfo, "La culminación de la poesía gauchesca", en Becco H. J., Weinberg, F., Borello, R. A., y Prieto, A., *Trayectoria de la poesía gauchesca*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1974, p. 85.

¹⁰ Un ensayo, por cierto *El estanciero gaucho*, planteado como una descripción de elementos que pertenecen -o presuponen- el mundo ficcional de estas novelas. Más adelante volveremos sobre este tema.

nueva versión del último *gentleman*, es decir, Jorge Luis Borges, está cambiando sus estrategias.

4. Nuevas aproximaciones al idioma de los argentinos

Otra vez, la voz oída del gaucho

Como se desprende de lo apuntado en el apartado anterior, el remedo de la voz del gaucho tiene un lugar central en la estructura de *El inglés de los güesos*. Como en antecedentes remotos dentro del género, la competencia del narrador en asuntos camperos no viene dada por excursos que ilustren didácticamente sobre diferentes aspectos del mundo campero, sino fundamentalmente por la perfección de la mimesis, por el efecto de realidad que la narración puede producir. Los diálogos transcritos, aunque acotados por el narrador, ocupan páginas y páginas en la novela. Una buena parte del placer lector reside en ellos.

Por ello, y a diferencia del resto de las novelas de este corpus, no basta con apuntar convencionalmente con uno o dos rasgos que el lenguaje de los personajes es rural y otro. El lenguaje de los gauchos de estas novelas vuelve a densificar su particularismo, y las deformaciones ortográficas ("salú", "peliar", "güeno", "jué", "disgraciao", "fastidear"), morfológicas ("manito"), o sintácticas ("cuando la hayés sola a tu hermana"), los gauchismos ("macanas", "bolazo", "trompeta", "agregao", "arrastrada"), las expresiones y frases hechas características ("che", "alzar en ancas", "de ande", "andar acoyarao con alguien"...), salpican todas las intervenciones de los personajes. Numerosos críticos, por ello, han destacado la efectiva impresión de oralidad lograda por el autor¹. Algunos de ellos han apuntado incluso, no ya a la *imitación* del dialecto, sino a algo más impreciso, y que señala más elocuentemente la impresión de transparencia: la consecución de un tono, de una cadencia de la conversación, las famosas perífrasis orilladas por largos silencios². A pesar de que no parece tratarse de un rasgo tan repetido como la crítica parece afirmar, baste, como ejemplo, la sutil manera de ser hostil y de enunciar una amenaza con que el padre de Balbina consigue detener la sarta de inconveniencias que se encuentra propinando Pantaleón, el nieto de la curandera:

¹ "Lynch no procura prestigiarse de gauchismo, ni desea estilizar la lengua de hombres vistos en su viva y real humildad", dice por ejemplo Horacio Magis Otón, *op. cit.*, p. 117, situándose de paso con respecto al mundo narrado de manera inequívoca. Lo que interesa destacar ahora es que borra totalmente el proceso de construcción. El lenguaje de los gauchos de Lynch es, contrapuesto además a otros que sí lo habrían *estilizado*, el lenguaje de los gauchos sin más.

² "El gaucho de Lynch [...] habla un lenguaje parafraseado que el hombre de la ciudad intuye que es el verdadero [a] pesar de ser casi una charada para él. Si quiere decir algo, busca siempre el camino más difícil, desarrolla una parábola. como hace con su lazo en el aire", escribe Lidia Besouchet en su apoloético y lírico artículo (Besouchet, Lidia, "La pampa y su mayor expresión literaria: Benito Lynch", *Davar*, nº 6, mayo-junio de 1946, p. 83). El ejemplo aportado es mío. Nada hay en este artículo que corrobore tan contundente y generalizadora afirmación.

"-Dicen que le ha salido medio querendona, ¿no?

Un leve tinte purpúreo invadió la apergaminada cara del viejo al oír la torpeza, y sus ojillos grises relampaguearon un instante; pero se contuvo y sólo dijo, al cabo, en tono resentido pero firme:

-Querendona no sé que sea m'hija, ni que haiga tampoco tenido otros caprichos, pero si a usted le parece...

Pantaleón, diplomático, no le dejó continuar" (p. 228).

Por supuesto, esta indudable impresión de transparencia, puede minarse si atendemos a los diferentes rasgos que escriben su textura ficcional. Desde la falta de regularidad en la aplicación de las reglas ("peor" y no "pior"; "fastidiar" y no "fastidear"; "cuchillo", y no "cuchiyo"; "así", y no siempre "ansina"...), a la inclusión de palabras y expresiones que denuncian inequívocamente la ventriloquía. "¡Ah, James! ¡Usted no sabe! ¡Qué cosa más linda! ¡Pensar que nadie en el mundo podía quitarme aquel dolor, solo usted, y que usted vino, sin que yo lo imaginara siquiera, sin que lo llamara, como lo llamaría ahora aunque estuviese muerta", proclama La Negra al declararle su amor al inglés (p.147). Apenas la palabra "usted" queda como marca. Incluso, inexplicablemente, Balbina parece pronunciar perfectamente el nombre del inglés, y no "Yemes", como hasta ese instante. A pesar de que, como contrapartida, las siguientes frases de La Negra conforman uno de los momentos de mayor densidad en la deformación de la escritura³, ésta se ha deslizado ya insensiblemente hacia el melodrama. La supuesta voz otra, se revela como la misma, deformada a partir de los parámetros de la lengua normal, y construida.

Pero tampoco es necesario mayor énfasis en señalar esto. El funcionamiento de esta voz no depende del borrado absoluto del narrador letrado como en la vieja gauchesca. Lo que importa aquí es precisamente la mimesis en cuanto trabajo y en cuanto proceso.

Una babel de voces oídas

Más interesante es atender a otros aspectos que presenta este regreso de la centralidad de la mimesis. Por ejemplo, esta creación de voces otras no se limita a la voz de los gauchos, sino que el efecto de transparencia se ve acentuado porque los diferentes personajes manifiestan a través del lenguaje su individualidad, aunque sea al nivel del tipo. El doctor Palau, que atiende a Mr. James tras el ataque sufrido a manos de Santos Telmo declara, en un casi irreconocible catalán, que su paciente tiene "sept vides com es moix" (p. 139); Isidro, por su parte, el peoncito de las vecinas, español, individualiza su

³ "¡La 'pobe' Nega se estaba 'muliendo', y 'entonces' vino él y la curó en un momento, con esa manota que 'tene' que todo lo cura!...", p. 148.

expresión a través del adjetivo "tío" utilizado profusamente: "el oficio más tío de este tío mundo de tíos..." (p. 196).

Pero especialmente destacado es el lenguaje de Mr. James. El narrador realiza aquí también un esfuerzo por plasmar el balbuciente castellano de un inglés, que se mantiene sostenido a través de toda la narración: "¡El hombre eso pide osted Babino, avisa cuándo viene llevarlo ariba del anco de so caballa!... [...] Mí no quería leer eso carta pir no poner porquería in oreja de osted, Babino... ¡Mí, un *gentleman*! ¡Mi no comprende osted, Babino! [...] Eso moi feo, Babino; eso no hace uno siniorita" (pp. 113-114). Y eso sin mencionar el "¡aoh! ¡Ya!" que espeta continuamente (p. 110, por ejemplo).

Pero este trabajo sobre la lengua de los personajes no tiene sólo este valor de construcción del escenario, sino que el potente narrador que es Lynch saca una y otra vez partido de este plurilingüismo que puebla su campo. *El inglés de los güesos*, cuenta, entre otras cosas, y luego volveremos sobre ello, la historia de una irreductible diferencia. Para empezar es lingüística.

"-A ver, míster -preguntaba, por ejemplo, el muchacho, señalando con la barbilla un grupo de teruteros reales, que mojaban sus rojas patitas en el agua-, a ver, míster, ¿a que no sabe qué bichos son aquéllos? [...]"

-¡Aoh! ¡Yes! *Imantopus, imantopus*... ¡Aoh! ¡Yes! Mi conoce...

-¿Cómo dice?

-*Imantopus, imantopus melanurus*... ¡Yes! ¡Yes!

Y enarcaba las cejas rubias con gravedad cómica, tratando de convencer al muchacho, que se echaba a reír irreverente:

-¡Que 'mantopo' ni 'mantopo', míster! ¿No ve que no sabe? Ésos son teros riales: áhi tiene, teros riales, ¡pa que aprenda!" (p. 34).

Teruteros reales, *imantopus melanurus*, teros riales. En esta triple nominación se trazan los lugares respectivos de los diferentes personajes y del narrador. Y no deja de ser significativo que antes de dar paso a la guerra de nominaciones, el narrador señale el supuesto referente sin describirlo, tan solo nombrándolo en su lenguaje, marcando así cuál es el nombre "correcto", usual, y que los lectores lo comparten. No sólo las lenguas de los gauchos y del inglés son otras, sino que el texto las señala como deformaciones de una norma, que es la que maneja con toda naturalidad la voz narradora.

Otros ejemplos pueden aportarse. ¿Qué tiene en común Balbina con alguien que cree que "la torta es pan"? Aunque pase de llamarse "Míster Yemes" a "Yeims" (p. 139), no hay nada que hacer. "Un hombre de marcha de la humanidad" (p. 184) y "una obscura muchachita semibárbara" (p. 181) no pueden encontrarse jamás.

La escritura, que aparece dos veces como motivo en la novela, viene a subrayar este hecho. Mr. James es el único que puede descifrar la carta enviada por Santos Telmo (capítulo XI). Otra carta, ésta procedente de Inglaterra, precipitará el desenlace (p. 165).

"La disputa se da entre dos tipos de palabras: la propia y la ajena, pero también la lengua oral y escrita", como señala Norah Domínguez⁴. Un letrado y una no letrada no pueden encontrarse jamás. La diferencia es una diferencia de lenguaje.

Jamás, o casi nunca, para ser más exactos. La posición del narrador, como ya vimos, fluctúa entre dos tipos de comunidades. Criollo como Balbina, letrado como Mr. James. Respecto al único que manifiesta abiertamente su rechazo más enérgico, es precisamente respecto al único personaje cuya diferencia de lengua no evidenciaba la distancia. El patrón de "La estancia grande", que comparte registro con el narrador, es en efecto explícita y profusamente execrado por éste (p. 153).

Otra vez el idioma (literario) de los argentinos

Por otro lado, es interesante observar un hecho consabido, reiteradamente señalado en los diferentes textos del corpus. El discurso del narrador presenta, como ya hemos visto, un inequívoco carácter letrado. Diferentes críticos se han obstinado en buscarle modelos convenientemente europeos y prestigiosos, aunque de la más variada procedencia estilística, que, por cierto, en la mayoría de los casos no han considerado oportuno probar. D'Annunzio, Valle Inclán, Berstein, Paul Bourget y Zola, le atribuye Caillet-Bois⁵. Petit de Murat, por su parte añade a Dumas, Nicolás Fernández de Moratín, "los novelistas rusos", así, en general, "los viajeros ingleses que habían dado testimonio de la vida y paisaje argentinos", Balzac y Daudet⁶. Sin embargo, lo cierto es que, en cualquier caso, el carácter letrado del narrador, sin poner en tela de juicio la calidad y amplitud de la biblioteca de Lynch, vendría más bien dado por su registro sostenidamente culto.

Pues bien, como en otras novelas rurales, este discurso se ve atravesado por determinados rasgos de los personajes, fundamentalmente léxicos. Esto se produce de varias maneras. De un lado, el estilo indirecto libre con que se acompañan los pensamientos y palabras de los personajes, aunque con una mayor tendencia a la lengua general que los diálogos, no deja de incluir rasgos de los respectivos idiolectos, a menudo, aunque no siempre, señalados entre comillas ("nada debía extrañar a naides que el hombre se pone lo mesmito que toro embichao", leemos por ejemplo en la p. 75 siguiendo el razonamiento de don Juan Juentes); en otros casos, sin embargo, absolutamente integrados al discurso general ("gauchito de aspecto 'retobado'", p. 25;

⁴ *Op. cit.*, p.291.

⁵ Caillet-Bois, Julio, *La novela rural de Benito Lynch*, La Plata, Universidad Nacional, 1940, p. 78.

⁶ *Op. cit.*, p. 50.

"achuras", p. 29;). Los mismos párrafos en estilo indirecto libre, en numerosas ocasiones vienen individualizados por las comillas, aunque existen diferentes momentos en que se funden sin ningún tipo de marca gráfica en el discurso general (las maledicencias de doña Pacomia, por ejemplo, de la página 70).

Por otro lado, además, determinadas palabras del léxico gauchesco son hechas suyas por el narrador. Se trata fundamentalmente de palabras que designan elementos propios del universo rural, y que se consideran no traducibles, como el color de los caballos, por ejemplo ("colorado", p. 63 y 90; "tordillo", p. 96; "doradillo", p. 197, etc.).

Y por último, el narrador hace suya la que se considera característica retórica del lenguaje gauchesco, la que sella su entrada en el mito como artista, la abundancia de comparaciones, fundamentalmente basadas en el entorno rural y pampeano. Son muy abundantes a lo largo de toda la narración, y su enumeración sería interminable: risa que hace "sacudir toda su carne como sacude el trote el flácido ijar de los vacunos" (p. 26), "cejas plumizas y encrespadas como plumón de lechuza" (p. 46), "Santos Telmo se había humillado, había implorado, se había retorcido como una culebra partida en dos por una pala" (p. 55), "cuando la robusta puestera de 'La Estaca' comenzaba a discutir era como temporal de invierno" (p. 135), las tres mujeres "le rodeaban y se apretujaban ya contra él, como se apiña en los 'jagüeles' el ganado sediento en el punto aquel del bebedero en donde se vuelca la 'manga'" (P. 207). No han faltado artículos sobre la obra de Lynch que se han dedicado a su recuento⁷. El escritor nacional incorpora a Santos Vega, el payador, a su genealogía.

Esta lejos sin embargo *El inglés de los güesos* de la novela que llevará este movimiento de construcción de una lengua literaria nacional a su culminación y término: *Don Segundo Sombra*. Entre otras cosas porque la siguiente obra de Lynch se apartará de este intento para desarrollar otro de los elementos presentes en aquella: el remedo de la oralidad, la ficción de transparencia, la precisa perfección de la mimesis, que, como hemos apuntado antes, lleva a su límite. Abandonará la hibridez para construir una lengua literaria gauchesca y oral, para hacer explícita esa construcción de una genealogía. Hacia ese narrador gaucho, de alguna manera, tendía la obra de Lynch. Era el siguiente paso: el desplazamiento al exterior, ahora sí, como en el género gauchesco, de la voz letrada, la transparencia total. Por ello, entre otras muchas cosas, *El romance de un gaucho*, con su hipertrofia, con su prolija minuciosidad, con su acumulación incansable de efectos de

⁷ Por ejemplo, Leslie, John-Kenneth, "Símiles campestres, en la obra de Benito Lynch", *Revista Iberoamericana*, nº 34, agosto de 1951- enero de 1952, pp. 331-338.

real, con su vocación manifiesta de ser la realidad, es la máxima expresión de la narrativa de Benito Lynch, pero también un callejón sin salida.

Un narrador de folletín

Ahora bien, a pesar de la ilustre prosapia de las influencias que le atribuyen los críticos, lo bien cierto es que hay otro discurso que atraviesa las palabras del narrador y que no es exactamente letrado.

"Pero aún no había movido Deolindo la suya, risueña y gorda, para denegar sin duda y prolongar así un perverso y calculado deleite, cuando Santos Telmo, con los ojos fulgurantes y los rasgos faciales contraídos por el efecto del mortal veneno que acaba de destilar el otro sobre la llaga viva de su corazón, saltó como un tigre" (p. 61).

"¡Ah, no!... ¡Eso no era posible; todo menos que dejarlo ir, que dejar de verlo para siempre, que pasar por el trance horrendo de esa caída sin fin en la sima pavorosa de la ausencia eterna". (p. 169).

La inequívoca retórica del folletín es lo que se deja leer en párrafos como estos, que no son de ninguna manera ejemplos aislados. Determinadas metáforas, como ese "sol herido que se ahogaba en su propia sangre" (p. 120), presentan también idéntica resonancia. La literatura popular y de masas dota de coherencia a la narración a varios niveles. También en el estudio del lenguaje de la obra es posible detectar entonces la presencia de voces diversas que trazan gráficamente una similar posición ambigua de este lugar que enunciación que señalábamos antes. El público, la recepción masiva de la novela, dicta las reglas de escritura.

Y, por supuesto, no solo es posible detectar esta presencia en *El inglés de los güesos*. La prosa impecablemente gauchesca de *El romance de un gaucho*, no deja de participar también del registro del folletín:

"¡Bendito sea Dios!... ¿Lo qué es la vida, no?... ¡Aquella señora vieja, que había trabajao todita su vida redamando cariño sobre el esposo, sobre los hijos y sobre tantos como supo conocer y ayudar de mil modos; ahura solita, enferma, sin poderse valer, atendida e caridá y sin que se lo maginara, por la mujer que craiba su más pior enemiga!..." (p. 301).

"Ya le cantó a doña Julia aquel pajarito e la alegría y de la confianza que, como joven que era, entoavía tenía vivita, aletiendo adentro el seno..."

Ansí, después de arreglarle la cama a la enferma con esas lindas manos que Dios le había dao y que se le vían mover en la escuridá el dormitorio como dos palomas blancas, doña Julia pasó pa la cocina..." (p. 342).

Eso sí, la caridad se ha convertido en "caridá", el cariño se "redama", y el pájaro de la alegría se sentía "aletiendo". Pero este narrador, con toda su baquía campera, conoce

tan bien los resortes retóricos del folletín como su manera de dosificar la información y buscar y sostener la atención del lector. No basta con ser heredero de los payadores; las masas anónimas y ajenas deben enterarse. ¿A quién le cuento esta historia? Esa es la permanente contradicción que tensiona la obra de Lynch, la distancia entre los gestos y las palabras, y que acabará condenándola al silencio tras esta novela.

5. El amor de la puestera: el gaucho imaginado por Benito Lynch

Estampas de la barbarie

Ya hemos observado en apartados anteriores la instauración de una innegable distancia entre el narrador y los personajes gauchos de *El inglés de los güesos*. Y esta observación podemos corroborarla con tanto detalle como se quiera, y de formas también diversas. Podemos encontrar afirmaciones taxativas que retratan supuestamente una característica general de los gauchos que está más allá de toda discusión y que suponen evidentemente una jerarquía: valga como ejemplo la consabida ya referencia al "cartabón estético" de los gauchos. Podemos encontrar también generalizaciones a partir de hechos concretos que apuntan evidentemente en idéntica dirección: la agria discusión entre Balbina y su madre se desarrolla con "ese argumentar monocorde de la gente bruta" (p. 167). Y podemos encontrar afirmaciones relativas a distintos personajes, que vienen a escribir también la condición de menor que presenta el gaucho en la novela.

Y esto no sólo a propósito de personajes indudablemente negativos, como Deolindo Gómez (un "farsante", que piensa "brutalidades" que expresa con "su sonrisa cínica habitual" y sintiendo "un perverso y calculado deleite", pp. 59-62) o Pantaleón, el nieto de la médica (baste verlo devorando un pollo con un "ruidoso acompañamiento de regüeldos y de chasquidos", p. 224), sino que ni siquiera la madre de La Negra (su "charla incoherente e hinchada de falsa volubilidad [...] era como para irritar los nervios de la persona menos excitable", p. 172), o la propia Balbina (ya sabemos que sus pensamientos son "de una vulgaridad aplastadora", p. 42), se libran de este tipo de afirmaciones. El gaucho es tosco y primitivo, entonces O, más precisamente, en palabras de Juan Carlos Ghiano, "conciencias bastas, que no se explican en análisis introspectivos ni en diálogos razonados"¹. No todos son iguales, no todos son de la misma índole, pero este primitivismo, esta simplicidad, esta incorregible dificultad para el pensamiento abstracto, esta brutalidad empecinada, se les supone desde el mismo momento que su origen rural.

Y esta mirada, niveladora y degradante, iguala todo desde su superioridad inconmensurable. En ocasiones, opta por sonreír con irónica indulgencia ante la versión grotesca y simple que tienen en este espacio determinados elementos urbanos ("el vetusto mueble que doña Casiana denominara pomposamente 'cómoda'", p. 124; o ese "cierto cajoncillo [...] que después de haber sido de fideos, ascendió a las delicadas funciones de 'chiffonier' o cosa parecida", p. 158), o al calificar con conceptos rimbombantes de la

¹ *Op. cit.*, p. 121.

casuística judicial ("el hecho delictuoso"), un suceso tan señalado como que el inglés bese la mano de Balbina durante su convalecencia. Como en las versiones humorísticas del género gauchesco (las visitas del gaucho a la ciudad), la tosca otredad del bárbaro, sus apuros, la forma de encararse con ellos, hace sonreír, tan paternalmente, eso sí, como se quiera.

Por otro lado, viejos motivos aparecen considerablemente transformados y degradados. El viejo cuchillero del folletín, el Santos Vega de Eduardo Gutiérrez, sensible y violento al mismo tiempo, se ha convertido en el llorón y primario Santos Telmo. Ya no hay mirada épica de ninguna clase. El inferior no admira ni siquiera por cualidades subsidiarias tales como su valor y su destreza con el cuchillo. Nada más lejano de la grandeza épica que ese "gauchito de aspecto retobado" (p. 25), que atraviesa las páginas de la novela arrastrándose detrás de la desdeñosa Balbina (¡qué diferencia con los estragos que hacía el otro Santos en el corazón de María o de Petrona!), y cuyo acto de mayor heroísmo consiste propinar "una alevosa puñalada", y "en la espalda", además, al inglés (p. 139). Es un Moreira desheroificado, un matón instintivo y brutal, el "gaucho venido a menos", que encuentra Carmelo M. Bonet en la obra de Lynch².

Muy gráfico resulta en este sentido la recurrencia de comparaciones que equiparan a los gauchos con los animales más diversos. Santos Telmo, así, uno de los personajes con mayor facilidad para devenir animal puede, por ejemplo, hacer "a *La Negra* una corte tan humilde y silenciosa como esa que hacen los canes al asador puesto en la lumbre" (p. 29), aguardar "jadeando como una yegua enlazada" (p. 61), ponerse "como un toro" (p. 62), o incluso "lo mesmito que toro embichao" (p. 75). Pero no es desde luego el único. Pantaleón tiene, según la opinión popular "ojos de 'sapo pisao'" (p. 224) o Bartolo, según el narrador, una "cabezota inocente de borrego humano" (p. 229) que profiere una "súplica animal e instintiva" (p. 230). Y la lista podría hacerse interminable.

De nuevo, por supuesto, encontramos similar universalidad en su aplicación. Significativa resulta la insistencia en calificar a la buena de Balbina de "potranca". Tiene los "ojos sombríos de potranca" (p. 37), se escapa del abrazo de Santos "con un tirón salvaje de potranca asustada" (p. 54), o mira de idéntico modo, "con aquella expresión de potranca asustada" (p. 251). De cuando en cuando, como observaremos después, el narrador se extasiará contemplándola, pero de momento, no deja de presentarla como una suerte de animal sexuado en estado puro. Claro que además su risa "se desgranaba en un trino agudo y sonoro" (p. 27) y era "ágil y veloz como una gata" (p. 98). Y es que, por tanto, se trata sin duda, y en sentido literal, de una "fierecilla" (p. 137). No resulta, entonces, desde luego, extraño, que una parte de la crítica reproduzca este gesto literario,

² *Op. cit.*, p. 145.

y lo deslize a la *realidad* fingida de sus observaciones antropológicas. "La agilidad del gaucho es física como la del caballo, su lentitud es mental, por ello, más se parece al ganado rumiante que al potro", afirma entonces, cargada de certidumbre, Lidia Besouchet³. Más que una potranca, sería Balbina entonces una ternera. Diferencias de matiz.

Estampas del buen salvaje

Sin embargo, esta actitud tan distanciada del narrador no es, ni mucho menos constante; se torna considerablemente más cercana cuando esta "bárbara inocencia" es confrontada con elementos exteriores que resultan ser, por oposición, bastante peores. Así enunciado, el movimiento recuerda bastante al itinerario que trazamos en el análisis de *Sin rumbo*. Sin embargo, hay también diferencias notables. Los otros de los gauchos de *El inglés de los güesos* parecen ser diferentes a los de la novela de Eugenio Cambaceres. Si allí el narrador acompañaba al estanciero Andrés al puesto de Donata, y leíamos aquella situación de acoso sexual desde su perspectiva, la mirada es muy diferente cuando el patrón de "La estancia grande" visita el puesto de los Fuentes y observa con sorpresa los encantos de La Negra, que ya no es precisamente una niña. Veamos brevemente el desarrollo de esta escena.

"-¿Cómo te va? ¡Qué grandota estás!

Y a pesar del disimulo, vibró de concupiscencia la voz engolada, en tanto que la mano pálida y suave acariciaba al pasar, alevosa y villana, la cara de La Negra, que, sonrojada y sonriente, aceptó el manoseo porque no podía sospechar, en su bárbara inocencia, que aquel hombre le tocaba la cara porque ella era 'ella' solamente, y que aquel mismo hombre no se hubiese atrevido a tocársela nunca si en cambio hubiera sido Florencia Wilson, por ejemplo, aquella otra virgen de dieciocho años, cuyo padre -un señor muy intransigente- opuso al patrón tantas dificultades, tres lustros antes, cuando este gestionaba su admisión en el círculo casi hermético del 'Pócker club'... La Negra creyó quizá que aquel hombre viejo podía tomar sinceramente por una chicuela a una hermosa joven en plena florescencia y que le llevaba un palmo de estatura, y además ignoraba que no hacía un más aún que Chelita había tenido que despedir de la casa a una niña de catorce años, ayudanta de la costurera, porque 'el señor'..., el señor no la dejaba en paz ni a sol ni a sombra... Pasó, pues, como un favor el ultraje hipócrita". (pp. 152-153).

"Mano alevosa y villana", "manoseo", "concupiscencia", "ultraje hipócrita", todo es siniestro en este párrafo. El narrador muestra sin ambages toda la magnitud de su indignación. Y eso que el patrón solo le ha tocado la cara a La Negra, y no ha llegado todavía a dejarla embarazada, como había hecho Andrés con la citada Donata, tantos años antes. Pero el narrador, siempre tan recatado, considera que no es necesario mostrar más.

³ *Op. cit.*, p. 85.

Esa caricia suave y lasciva, ese manoseo, son ya una marca evidente de humillación y posesión: escriben en el cuerpo de Balbina su disponibilidad potencial pero absoluta para el patrón. Y eso molesta extraordinariamente al narrador, que observa como esa ingenuidad bárbara y total que se ha demorado en recrear es profanada (y utilizo deliberadamente el término religioso) por esa otra entidad refinada y maligna, definitivamente externa. Si el narrador de *Sin rumbo* penetraba con Andrés en el puesto, éste ya está en él, y observa con sumo disgusto la irrupción invasora.

Alianza con los gauchos frente al despótico patrón, entonces. Parece por un momento que le vayamos a dar la razón a Salama. Es cierto, sin embargo, que incluso en este momento de máxima excitación, el narrador señala ciertas cualidades degradantes en el patrón, que lo distancian irremediamente de él. Y no me refiero sólo a su falta de virilidad, a esas manos suaves y pálidas, y a su literal pequeñez física (la Negra le saca un palmo de estatura), que podrían acentuar la alianza de narrador y puesteros. Me refiero a que este libidinoso patrón es en realidad un oligarca menor, un arribista, un recién llegado. Solo así pueden explicarse las dificultades que encuentra para llegar a formar parte en el selecto Pocker Club. Y no deja de ser curioso además, que estas dificultades se las ponga el padre de la deseada e inalcanzable Florencia Wilson, él sí, sin duda, criollo de ley y patricio legítimo, a pesar de su apellido anglosajón. Wilson, Lynch, qué importa. Y no olvidemos, por último, que en otra ocasión, cuando este mismo patrón se encuentra redactando un telegrama para su administrador, el narrador se siente obligado a consignar que "escribió [...] 'impugne' por 'impune', y 'peliar' por 'pelear'" (p. 150).

Sobre los estancieros en estas novelas de Lynch volveremos más tarde. Lo que ahora nos interesa es cómo entre la bárbara inocencia y esa refinada lujuria el narrador opta sin dudar ni un instante por la primera. El salvaje puede ser entonces, y en Lynch lo es casi siempre, el buen salvaje, y su bondad cobra sentido en la comparación. De Balbina, por ejemplo, se destaca la intensidad de su pasión. Significa la juventud y la vida -"su presente espontáneo de amor, de belleza, de juventud y de vida"- cuando casi hace tambalear las certezas progresistas del inglés (p. 184). Es el amor total, "el bello amor aquel que proporciona el mayor de los deleites humanos", "ese amor que se da 'porque sí' y hasta con locos alardes de desprendimiento" (pp. 186-187), la entrega absoluta -la alienación también- al otro. Y es que "si la flor del amor, la más hermosa de cuantas puede producir el amor sombrío del espíritu humano, tiene, como las rosas, forma y tamaño, y colorido diversos, el amor de *La Negra*, debió de ser una flor muy grande, muy blanca, muy turgente, muy vigorosa y muy perfumada... una de esas flores de los trópicos cuya pureza extraordinaria da la sensación cabal de lo impoluto" (p. 141). Balbina es una inocencia en el gesto de entregarse.

Las degradaciones de la vida social

Pero no sólo Balbina, sino que este gesto puede, casi, generalizarse. Los habitantes del puesto de "La Estaca" también adoptan caracteres ciertamente positivos cuando son mirados en relación a sus vecinos, la vieja doña Pacomia, sus tres hijas y el inquietante Deolindo. No vamos a insistir en los elementos degradantes que se hacen presentes siempre que aparecen estos personajes. Lo que nos interesa ahora es la índole de su maldad.

Como ha señalado David Viñas, esa obsesión contemplativa que tienen los habitantes del puesto contiguo, no deja de ser una muestra en pequeña escala de la vida en sociedad⁴. La inocencia de Balbina, por ejemplo, se convierte a los ojos de sus implacables espías en "la muy sinvergüenza" (p. 191). Y, como tenemos ocasión de comprobar cuando llega el nieto de la médica a casa de los Fuentes, ésta es la versión que parece haberse generalizado en el pago. De hecho, también, el ataque que sufre el inglés a manos de Santos Telmo sólo se entiende debido a las sugerencias malvadas que Deolindo le había realizado sobre la relación entre Balbina y Mr. James. Balbina no es dueña de su imagen pública, como no lo era el propio Benito Lynch con ocasión del suelto de *Nosotros* que tanto le molestó. Y en ello reside una parte importante de su desgracia.

El narrador mira con complacencia a los gauchos en tanto que absolutamente inocentes, y en cuanto que su inocencia los vuelve felices dominados. Balbina es del "hombre de su destino" o de la muerte. Esa es la simple disyuntiva con la que se construye su vida. Del mismo modo que la barbarie de Casiana conoce perfectamente que su obligación es ofrecer la mejor imagen ante la visita del injusto patrón⁵, o que la posibilidad de alojar o no al inglés no se discute. "El patrón lo manda" (p. 27). Este particular idilio es amenazado por diferentes elementos exteriores. Se corrompe en contacto con la sociedad, en contacto con el otro. Y, sin embargo, no nos engañemos, en éste como en otros textos analizados hasta el momento, esa amenaza es, por contraste, la condición de posibilidad del idilio.

⁴ "Aparece el gaucho sometido a la vida de pequeño grupo social donde difícilmente se conoce la cooperación y cuyos restos de nomadismo dan como resultado no la emulación -forma elemental de la acción conjunta- sino su pecado más típico: la envidia", *op. cit.*, p. 48.

⁵ "La puestera de 'La Estaca' hubiera querido, si no deslumbrar al visitante con el lujo de los suyos y de su rancho, hacer gala por lo menos, de esa limpieza que es una de las virtudes domésticas indiscutibles de nuestras viejas criollas" (p. 152).

Sobre niños y animales

Por ello, creo que deben ser bastante relativizadas las tesis de Salama. Es decir, es cierto que puede señalarse el establecimiento de una cierta alianza, entre el narrador y sus personajes del campo. Sin embargo, ésta se realiza en tanto que uno y otros son los representantes en el texto de una realidad utópica, desprovista de conflictos, en la que uno y otros, también, tienen lugares estables sólidamente asignados. Lo recuerdan la naturalidad de la sumisión, pero también todos esos elementos distanciadores que venimos señalando repetidamente.

En el mismo sentido apunta también un elemento mencionado con relativa frecuencia por la crítica. La "predilección" que parece mostrar Benito Lynch en la construcción de sus personajes, hacia los muchachos y los animales. Los peoncitos, observa por ejemplo Roberto Salama, "son bondadosos, humanos, ingenuos, simpáticos, traviesos"⁶. Según Caillet-Bois, por su parte, "entran los niños en ese orbe de los afectos, al que no llegan nunca los hombres ensimismados y fríos. Los niños o los adolescentes [...] son graciosos porque ignoran, felizmente, las normas crueles del juego de la vida al que desean entrar ingenuamente, y serán generosos, efusivos, sinceros, hastan que las conozcan"⁷. O más taxativamente todavía: "sus muchachos van a ser los custodios de su herencia idealista", como concluye Alba Defant en el artículo que dedica monográficamente a esta cuestión⁸. Y ello sin mencionar "la triste comicidad común a los niños pobres", o "el encanto de los animalillos montaraces" que observa en ellos Torres Rioseco⁹.

Esto es cierto, desde luego, a propósito de distintos personajes que proliferan en las obras de Lynch. Puede decirse de Bibiano de *Los caranchos de la Florida*, del valeroso y malogrado Cirilo, co-protagonista, junto al imprescindible Mario, de "Travesiando", relato de *En los campos porteños*, y, por supuesto, de Zoilo y Serapio, de *El romance de un gaucho*. Y también el encanto de sus personajes femeninos tiene que ver con esto, así por ejemplo en Marcelina, de *Los caranchos de la Florida*, o en la misma Balbina. Pero en *El inglés de los güesos*, desde luego, esta encarnación de la absoluta inocencia presocial de la infancia, está reservada a Bartolo, el hermano menor. Un ejemplo más que evidente, es el análisis que realiza de la situación creada por la inminente partida del inglés y la pasión de La Negra:

⁶ *Op. cit.*, p. 76.

⁷ *Op. cit.*, p. 48.

⁸ Defant, Alba, "Los muchachos en la obra de Lynch", *Humanitas*, VII, 11, 1959, p. 172.

⁹ *Op. cit.*, p. 319.

"En primer término, eso de que su hermana se disgustara tanto porque *El inglés de los güesos* no se quisiese casar con ella era un bolazo sin agüela...

¡Cha, que afán ni qué necesidad!... ¿Acaso La Negra era una vieja ya para casarse? ¿Acaso no había en el mundo cosas mucho más lindas que eso? (Tortas fritas, pasteles, un peludo grandote a medio meter en una cueva; el relocito aquél que Míster James le había prometido...) ¿Acaso no era posible que todos fueran amigos y se quisieran sin obligación de casarse los unos con los otros? [...]

¡Ah, ah! ¡Y el otro también, el míster!... [...] ¿Qué le costaba hacerle el gusto a la pobre muchacha, ya que la quería tanto como decía, y ya que era un hombre grande y como para eso?..." (p. 235).

Ahora bien, y como han destacado también diferentes críticos, esta condición de bondad original no se encuentra únicamente en los niños gauchos. Por el reverso de su encanto de animalillos montaraces, aparecen los animales efectivos, montaraces y domésticos. Germán García, por ejemplo, destaca la presencia de perros compañeros, caracterizados fundamentalmente por su fidelidad¹⁰. J. Riis Owre, por su parte, dedica un artículo monográfico a la importancia y función que presentan en toda la novelística de Lynch¹¹. En efecto, Limay en el relato que lleva su nombre en *En los campos porteños*, Neuquén en *El antojo de la patrona*, por poner tan sólo dos ejemplos, pertenecen a la misma estirpe literaria que la Diamela de *El inglés de los güesos*, infatigable compañera de correrías de Bartolo. El rasgo que más se repite al hablar de ella, y que contribuye a su humanización, es su fidelidad: es la "inseparable" Diamela (p. 261), la "fiel" Diamela", que habla con "el mudo lenguaje de sus mudos ojos leales" (p.233).

Es decir, la alianza con aquel sujeto exento de conflicto abarca hasta la fidelidad animal. Es la otra cara de las comparaciones que animalizaban a los gauchos. El borrego humano que es Bartolo y la infatigable Diamela se dan la mano, "como aguijoneados por un mismo deseo y por una misma esperanza" (p. 233). Es, como diría sin asomo de duda Caillet-Bois: "la defensa del *instinto*, vencido por las fuerzas de la sociedad". El instinto. Ésa es exactamente la palabra. Volverá a aparecer.

"Insospechadas pomposidades": el "salvaje cono cuerpo de placer"

Otras de las cualidades positivas de Balbina, no dejan de ser ponderadas, una y otra vez, por el narrador. Realmente, tanta agreste belleza le provoca momentos de verdadero éxtasis, en que suspende el relato, y se detiene a contemplar su indudable encanto. Puede, así, hablar de "su bello rostro" (p. 177), de "su revuelta cabellera de seda" (p. 78), o de "aquella valvita de nácar color de rosa" que era su oreja (p. 81).

¹⁰ *Op. cit.* p. 22.

¹¹ Riis Owre, J., "Los animales en las obras de Benito Lynch", *Revista Iberoamericana*, nº 6, mayo de 1941, pp. 357-369.

Alguna vez, tras presentar una escena, no puede dejar de expresar su arrobamiento ("ponía una cara de ansiedad y de angustia que eran un encanto", p. 128), especialmente, como corresponde a tanta inocencia, cuando se ruboriza y se "llena de encantador azoramiento" (p. 144). En otros, simplemente mira y goza:

"Y al verla así, bajo el sol, con su pulcro vestido rosa, los frescos brazos desnudos, la cabellera revuelta y las morenas mejillas arboladas, se hubiera dicho que era la primavera misma que se aprestaba a sacar de aquel pozo para derramarla a baldes plenos sobre la Creación entera, el agua maravillosa de la belleza, de la juventud y de la vida..." (p.84).

Por si fuera poco, a tanto candoroso encanto une Balbina una cierta disposición a adoptar actitudes de simbolismo fálico más que obvio. Por ejemplo, puede volverse distraídamente "de cara hacia el tabique" y ocuparse "seriamente de tironear un rabo lanudo que sobresalía de la pila" (p. 105). Por supuesto, si se pone a coser, fatalmente se acabará pinchando, y entonces podrá mostrar con el consabido azoramiento "uno de sus deditos minúsculos florecido en sangre" (p. 144). Pero los ejemplos pueden multiplicarse: la podemos encontrar hecha una "primavera riente", preguntando "deliciosas tonterías", y "metiendo inconscientemente un dedo gordito y sonrosado entre las abiertas y erizadas mandíbulas de la calavera de gato que tenía entre las manos..." (p. 110). O si el bueno de Mr. James aparece cerrando los cajones de su equipaje con un martillo en la mano, inmediatamente aparece Balbina y lo toma con las suyas (p. 248). Su belleza es sexual. Esa inocencia, esa primavera riente, apunta directamente a la libido del inglés y del narrador, y exige imperiosamente ser tomada.

Y claro, ante tanto florecimiento, el narrador, por momentos, tiñe abiertamente su voz de deseo. Balbina es entonces "tan bella y tan mujer" (p. 114), y el idilio se refiere entonces a su "hermoso cuerpo" (p. 87), a su "bello cuerpo" (p. 247), o más concretamente a su "alto pecho" (p. 53), es decir, a su "busto armonioso y sensible" (p. 140), es decir, a su "alto seno" (p. 210). Un momento de particular intensidad en el deseo del narrador, se produce cuando Mr. James entra en su cuarto dispuesto a ponerle el remedio que le alivie el dolor de oídos. Lógicamente, se la encuentra en la cama, y ello le da ocasión satisfactoria para la contemplación: "en la penumbra de la alcoba, y bajo la obscura colcha de cretona, el cuerpo de La Negra dibujaba sus líneas armoniosas". Muy pocos párrafos después será más expresivo aún, al señalar las "insospechadas pomposidades de mujer", o "aquella comba potente, que no lograba atenuar la discreción de la colcha..." (p. 78), sugerentes puntos suspensivos incluidos.

El narrador reina en su espacio narrativo y reparte miradas y ponderaciones por doquier. Balbina es una mujer pura e inocente en el gesto de ofrecerse. Perfecta fantasía masculina. Ello nos permite a estas alturas entender mejor tanta irritación ante la irrupción

lasciva del todopoderoso patrón. No sólo hay que creer la indignación en sentido literal, sino que debe leerse cuánto hay de molestia ante la inaudita invasión, cuánto de celos ante el insospechado rival.

Tanto arrobamiento puede leerse también a la luz de la misoginia que los diferentes críticos han señalado en Benito Lynch y a la que ya se ha hecho referencia. Porque del mismo modo que pasa con los gauchos como grupo social, la exaltación estética y sexuada de que es objeto Balbina, obviamente no cuestiona en absoluto el lugar de la mujer. No sólo porque su constante ofrecerse, porque su disyuntiva entre el hombre y la muerte, reproduce en el momento de mayor exaltación del personaje femenino la estructura asimétrica de esa relación, sino también porque lo declara abiertamente en diferentes lugares. Balbina es una explosión del "instinto, padre y defensor de la vida", que llama a James (p. 188), y ello no entra por supuesto en contradicción, por ejemplo, con la obviedad en este mundo ficcional de que las mujeres no puedan declarar en un juzgado ("El Destino [...], por haberla hecho mujer y no hombre, la había inhabilitado para ir a declarar a los juzgados", p. 192). La ley de los hombres y la ley del narrador no parecen hacer en este caso otra cosa que confirmar la fatalidad de la diferencia natural.

Y ambas afirmaciones, Balbina-la vida-el instinto y mujer-carencia absoluta de fiabilidad, son inseparables. La misoginia explícita se refugia por otro lado en los personajes de las vecinas, en esa parodia gorda y patética de Balbina que es la Talquina ("la criatura [a la que acaba de aludir su madre] era *La talquina* con sus seis lustros y sus ochenta y tres kilos bien cabales", p. 190¹²) y sus amores con el galleguito Isidro; en las mezquinas y tristes hermanas ("Liberata, la mayor, y Carmela, la segunda, una mujeruca amarilla y hundida como un limón exprimido, tenían en sus plácidas vidas tres preocupaciones constantes: la primera, enterarse antes que nadie de cuanto ocurría en el pago; la segunda, hacer en todo momento el elogio de su hermano Deolindo [...], y la tercera, comentar la vida de sus vecinos [...] de la forma más desfavorable que les fuera posible", p. 66); en la tiranía defensiva y tenaz de doña Pacomia ("que el caso te sirva de lección y de esperencia pa que te acordés siempre de que en mi casa mando yo y que mandaré hasta que Dios lo permita", le espeta a Deolindo cuando éste osa comprarle unas masitas a su hermana menor sin pedirle permiso). Y también se refugia la mirada misógina en la frivolidad ridículamente infantilizada de Chelita, la mujer del patrón, "Chelita para él, para todo el mundo y hasta para ella misma, sin duda, puesto que así

¹² Talquina, por cierto, es nombre de raza de ganado. Como se informa en nota en la edición citada (p. 65), las vacas tarquinas (o los toros tarquinos) son "los descendientes del primer toro Durham que se trajo al país y que tenía por nombre "Tarquino".

firmaba sus misivas sociales, no obstante frisar en los cuarenta", y que llama constantemente *Bebe* a su marido (pp. 149-150)¹³.

Balbina escribe, entonces, como gaucho sometido, y como mujer cuya felicidad procedería de la sumisión, el ideal que erige la ficción ante tanta degradación social, ante tanta falsedad e hipocresía de las relaciones, ante la mezquindad y pobreza intelectual de sus mujeres de ficción. Y llegados a ese punto, el vínculo imaginario que mantiene el narrador con su feliz inferior está fuertemente erotizado. El erotismo puede pensarse entonces como metáfora de la absoluta posesión, como voluntad de poder, pero también como tejido del deseo: deseo del cuerpo de Balbina, deseo de esa ficción perfecta que es Balbina para la voz narradora¹⁴. Sobre estas bases deberá erigirse en estos textos cualquier alianza posible.

El gaucho en la voz del gaucho

Si atendemos brevemente a *El romance de un gaucho*, observaremos significativas continuidades y diferencias. Por ejemplo, en esta novela, supuestamente escrita por un peón, son fácilmente detectables expresiones distanciadoras del tipo de las observadas en *El inglés de los güesos*, aplicadas a distintos personajes, aunque eso sí, o bien peones (Ferryra, el "indino", "miraba [...] con unos ojos de enemigo, fríos y enconaos", p.101), o bien inequívocamente negativos ("Jue pucha con el hombre hereje", exclama por ejemplo a propósito de don Pedro, p. 82). Además, tacha, desde la sabiduría que da la experiencia, algunos de los comportamientos de Pantaleón, "mozo muy tiernito entoavía" (p. 46), de "bolazos y locuras" (p. 131), o lamenta el hecho de que "no sabía er

¹³ Por cierto, llama poderosamente la atención que Roberto Salama vele por completo este aspecto en su análisis. El epígrafe "Las mujeres" lo inicia con la siguiente exclamación "¿qué escritor argentino las ha comprendido mejor?" (*op. cit.*, p. 56), y al referirse precisamente a las razones que explican el comportamiento de la familia de Deolindo Gómez, este mismo crítico sentencia: "Por ahora baste saber que Lynch observa la realidad atentamente y con la mayor objetividad" (*ibidem*, p.65). Es obvio entonces que, al menos en este aspecto, el crítico comparte ideología y lugar de enunciación con el narrador: "a través de las obras de Lynch se nota un triunfo de la decencia y honestidad de la mujer" (*ib.* p. 69).

¹⁴ Michel de Certeau hace interesantes observaciones sobre la erotización de la mirada sobre el otro que puede detectarse en el discurso historiográfico desde su misma fundación: "La literatura de viajes está produciendo al salvaje como cuerpo de placer" *La escritura de la historia*, Coyoacán, Universidad Iberoamericana, 1985, p. 247. Sin embargo en De Certeau, la inserción profunda de lo erótico en el discurso cientificista naciente es casi como una inscripción de lo reprimido: "Digamos, como hipótesis, que se trata del retorno, bajo formas estéticas y eróticas, de lo que la economía de la producción debió rechazar para constituirse. En el texto, este retorno se sitúa en la intersección de una prohibición y un placer", *ibidem*, p. 249. No es ése exactamente el caso de Lynch, que, al otro lado del proceso, escribe desde un lugar de enunciación construido como pre-moderno, anterior a la racionalización capitalista del trabajo, como tendremos ocasión de comprobar al abordar su ficción de "El estanciero gaucho", en el epígrafe 5. De todas maneras, no es casual que el paso al primer plano de lo que estaba interdicho en el proyecto modernizador del 80 se haga acentuando su erotización. Es el levantamiento de la prohibición lo que la facilita.

su inorancia lo que pueden ser las malas juntas" (p. 111). Es decir, como hemos visto al hablar del lenguaje, el agauchamiento ortográfico de la instancia narradora no supone un desplazamiento sustancial del lugar de enunciación y de su relación con los personajes.

Además, la confluencia de este hecho con uno de los elementos de la construcción de la voz, el uso de comparaciones camperas, hace que la enumeración de todas las ocasiones en que los personajes son descubiertos en comportamientos animales pueda hacerse interminable. La curandera mira, por ejemplo, "como perro a quien le quitan la alimaña que está matando" (p. 54); don Pacomio "caiba como la lechuza, al olor de la fiebre" (p. 81), o tiene un modo de decir "pesadote y despacioso [...] como pisadas de caballo en la noche" (p. 196); don Pedro Juentes "seguía chupando como una garrapata" (p. 95); Pantaleón se pone "más colorao que pavo rastrojero" (p. 189) o está "aburrido como víbora que ha perdido la ponzoña" (p. 399); Zoilo y Serapio se hacen "bola como pichones de ave" (p. 304). Y ello sin contar otras comparaciones significativamente equivalentes en este espacio: el propio Pantaleón puede quedarse "echao panza arriba como el indio por cualquier parte" (p. 416), o, peleando, le clava al contrario "las uñas en el cuero, como hacen las mujeres" (p. 246).

Lo que resulta algo más difícil es aislar los ejemplos en que estos mismos personajes son convertidos en baluarte de pureza pre-moderno. Y es que esta novela no funciona exactamente así. Para empezar, Pantaleón, mozo "muy agraciao de cara, educao y fino" es "el hijo único de una estanciera viuda" (p. 9), una "señora de mucha educación" (p. 52), aunque para sacar adelante sus pequeñas propiedades baste con un peón y el muchacho Zoilo. Sin embargo, en diferentes momentos de la novela, aunque se insiste en que la anciana siente un gran "rispeto [...] por aquel señor tan rico" (p. 387) podemos encontrar a doña Cruz conversando con don Venero Aguirre, el estanciero más importante de la zona (pp. 383-389).

La distancia social entre ambos es la suficiente para que la conversación sea formal; sin embargo, están lo suficientemente cercanos para que don Venero no pueda rechazar la invitación, y para que, al menos en dos ocasiones de la novela, se tome como cosa personal la rehabilitación del muchacho. Primero ofreciéndose a doña Cruz para sacarlo de la estancia de los Rozales con la policía (p. 388); después, por el sufrimiento de la madre y la memoria del padre, como le espeta explícitamente, cuando evita que vaya al calabozo a hacer compañía a sus viejos compañeros de cuatrерías, y se lo pide a su madre "emprestao" para tenerlo con él y "hacerle gente" (pp. 460-466). Incluso tras su huida con Cantalicio, volverá a ofrecerle a doña Cruz la posibilidad de hacerlo perseguir con la policía (p. 473).

El mismo Pantaleón es admitido a la partida de cartas que se juega en la pulpería de San Luis gracias a que los que juegan lo reconocen como un igual. No pasa lo mismo con el peón Ferrayra, que le acompaña ("casi toditos los que estaban en la mesa no parecían jugar a gusto con el amigo Ferrayra... [...] Quizá juera nomás porque [...] no era sino un pobre pión en medio e todos aquellos estancieros...", p. 92).

Los vecinos, cuya llegada precipita los acontecimientos, son estancieros también, "si no ricos a lo menos acomodados" (p. 10); desde luego lo suficiente para prestarle a Pantaleón nada menos que "dos mil trescientos pesos" (p. 99), con que hacer frente a sus deudas de juego. Y son, además, de origen urbano. Don Pedro había sido "melitar o cosa parecida" (pp. 9-10), y en diferentes momentos del texto pueden encontrarse referencias a una cierta formación letrada ("instrucción tenía y labia no le faltaba", p. 240; era, desde luego "más laido y escrebido" que don Pacomio, p. 242). Doña Julia, por su parte, indignada cuando Pantaleón le da un beso a traición, entre otras cosas le espeta: "¡Guasos! ¡Canallas! ¡Y es una la que tiene la culpa de meterse con esta chusma, con estos gauchos roñosos!" (p. 140). En otro momento, este sí de conversación amistosa, le confiesa que ni siquiera le gusta el campo: "Yo tampoco era una gaucha bruta y no jué en un corral de adobe ande me encontró, que usté sabe aparcerero, que mi familia tenía sus posibles y que han sido toditos, gente e pueblo... Yo mesma [...] he tenido escuela -toda la escuela que se daba, de punta a punta- [...] ¡Ah, ah!... A mi tampoco me agrada el campo" (pp. 350-351).

Una fábula moral sobre pequeños estancieros

Por tanto, el par barbarie-buen salvaje no puede funcionar en el *Romance de un gaucho* como clave de lectura, sino que en este texto, como ya hemos tenido ocasión de comprobar, se produce un rearme moral mucho más explícito. La voz del gaucho ilustra la existencia de un mundo sólidamente reglado y con sentido, donde la virtud siempre acaba obteniendo su recompensa. Por el contrario, un tipo que comete todas las transgresiones que va llevando a cabo Pantaleón, que no respeta la mujer del vecino a pesar de los buenos consejos de su imperativa madre ("¿No sabés acaso que esa es una mujer casada, una mujer que tiene dueño y que es pecao hacerle el amor a una mujer casada, un pecao tremendo que Dios castiga?", p. 63); que no respeta tampoco la propiedad (roba incluso la hacienda de su propia madre -p. 243-); que abandona el trabajo sumiendo la estancia en la desidia y el abandono ("no se podía contar con él, como no juera pa oirlo quejarse todito el día de la vida perra que llevaba y de la maldá e la gente; echao panza arriba como el indio por cualquier parte", p. 416); que es capaz de marcharse

de su casa "sin llevarse la bendición de la madre" (p. 446); que se va convirtiendo poco a poco en un gaucho malo amante de las peleas (poco antes del desenlace "ya se había hecho fama de tremendo y pendenciero, sobre todo cuando se chupaba", y por ello mismo "poco duraba en los conchabos", pp. 485-486), no tiene ya posibilidad ninguna de aspirar a la felicidad. Y ello en un mundo justo, donde la espera virtuosa hubiera sido recompensada: tras la muerte de don Pedro nada hubiera impedido el matrimonio de Pantaleón y Julia.

Y a la inversa. Doña Cruz es advertida en varias ocasiones de la mala condición del hijo (así lo hacen al menos la curandera doña Casildra -p. 57-, don Pacomio -p. 78- y el ya mencionado don Venero Aguirre), pero ella se resiste a aceptarlo. Es, como *Sin rumbo*, la historia de una herencia: "Hijo e tigre", lo llama la curandera. Y es que su padre, Calistro Reyes, ya había mostrado una similar evolución de su carácter: "Había trabajado mucho, había trabajao como un güey pa poblar 'La Blanquiada' [...] cuando un buen día, '¡zas!'... ¿no se alborota el hombre con una esquiladora, con una garra, con una basura... [...] que no valía dos patadas, y no agarra y se desaparece con ella y con el montao, dejando casa y familia abandonadas?..." (p. 237). Pero también es la historia de una mala educación ("cuando era chiquito -por ejemplo- no quiso aprender de letras porque el maistro que daba escuela era un gringo fiero" y su madre "lo dejó hacer a su gusto", p. 79). En parte al menos, el desenlace fatal está propiciado por una madre despótica y absorbente, a medio camino entre doña Pacomia, una versión femenina del don Pancho de *Los caranchos de la Florida*, y una madre abnegada y absolutamente positiva. Recordemos que el muchacho se marcha después de que su madre lo ate a la cama y le propine una soberana paliza (p. 441). Historia privada entonces, pero de errores, pecados y castigos.

Porque el mundo de *El romance de un gaucho* está bien hecho. Hay peones serviciales y trabajadores como Victoriano Oros, "tan serio y servicial siempre" (p.472), o como el gauchito que llega a las casas de Julia y se encamina a visitar a una madre a la que nunca dejó de querer ("pareciera que cuando más lejos se halla uno, más mucho la quisiera", p. 485). O la misma Julia que para los pies una y otra vez al obsesionado Pantaleón, a pesar de que su marido la abandona para irse a jugar a las cartas, y que no le faltan ocasiones para obrar de otro modo (muchos momentos de la novela, hasta casi el límite de la verosimilitud, nos presentan a la pareja sola en la *Julia*, o en *La Blanqueada*). Y hay también estrictos y autoritarios patrones, como don Venero Aguirre, que saben ofrecerse a educar a quien lo necesita, e incapaces de abandonar a una viuda solitaria y en apuros.

Los malos, los pecadores, los transgresores, van pagando uno a uno sus culpas. El mezquino don Pacomio muere solo, sin la compañía de nadie, su cadáver es encontrado en avanzado estado de descomposición y ni siquiera una lágrima acompaña su entierro ("pocos cristianos habrán sido sepultaos con menos sentimiento", p. 404); don Pedro, muere entre terribles dolores (p. 479); los Rozales, los disolutos vecinos entre los que el protagonista pasa algunas temporadas, acaban en prisión (p. 461); el propio Pantaleón acaba muerto a la orilla de un camino (p. 501). Doña Cruz y Julia habrán de esperar en vano eternamente por la culpa de otro. Ésa es la grave enseñanza moral de la novela.

Una vez más, cuando es un gaucho el que toma la palabra, hay menos espacio para ambigüedades. Otra vez, será la voz popular la enunciativa de la ley. El bárbaro entrañable en su lenguaje imperfecto y su sabiduría instintiva que es a la vez el buen salvaje es fundamentalmente el narrador que sanciona desde su ingenuidad construida los valores del autor implícito como evidentes, naturales y tradicionales. Por ello, desde su lugar, no se permitirá los indignados reproches que recibía el patrón de Balbina. Una de las cosas que sabe el sometido en estos mundos perfectos es que al patrón hay que respetarlo aunque sea injusto, del mismo modo que Pantaleón debía respetar a doña Cruz, del mismo modo que sí hace doña Julia con su marido.

A lo sumo, y esto es bien significativo, reprochará a don Venero sus gustos y su política extranjerizante, que prefiera a los peones extranjeros antes que a los criollos, es decir, que contamine el espacio bien organizado de la tradición (pp. 451-454). Como en *El inglés de los güesos*, aunque de otro modo, es posible leer en el interior del texto aquel elemento exterior que da sentido a la escritura, el desorden al que se opone esta ficción del orden original.

6. Versiones sobre la muerte del estanciero gaucho

El estanciero gaucho. Pequeños retazos de la Arcadia

En 1933, tres años más tarde de *El romance de un gaucho*, Benito Lynch publicaba su único ensayo, *El estanciero*. Se trataba casi de una sistematización de sus recuerdos, una puesta en limpio y ordenada de los elementos que habían dado cohesión y sentido a su obra narrativa recientemente concluida. Uno de los capítulos, "El estanciero gaucho", se ocupa de dar una semblanza de este tipo, tan importante en la narrativa de Lynch. Los rasgos de muchos de sus personajes pueden leerse en este esbozo.

La semblanza está escrita definitivamente en pasado, y el conjunto del texto destila un suave tono nostálgico que no acaba de deslizarse hacia la elegía. "El estanciero gaucho en materia de ganados tenía en general ideas cómodas y sencillas". La vida en aquellas estancias del pasado construido y recordado por Lynch era sin duda cómoda y sencilla, adjetivos estos rigurosamente opuestos al presente de la escritura.

El "patrón gaucho" vivía en pie de igualdad con sus peones, y compartía con ellos el trabajo duro de la estancia. Sus actos todos dejaban translucir una extremada generosidad y magnanimidad de carácter. "Era un hombre que no hacía más que dar [...] y que, sin embargo, cuando necesitaba mandar algo, nunca dejaba de hacerlo en forma paternal y tímida". La hospitalidad era una norma sagrada, y nunca negaba el cobijo a cualquier pasajero, a cualquier gaucho de "torvos y oblicuos ojos" que se acercara a pedirlo a la estancia.

Es cierto que Lynch no deja de observar los múltiples derroches que se producen, la manera descuidada de cuerear que en nada tiene que ver con una rentabilidad capitalista y una racionalización del trabajo; las reses dañadas e incluso muertas en bárbaros juegos, como ese "que consiste en dejar disparar la res, con el lazo cruzado por debajo de la barriga, para derribarla con el efecto del tirón brutal". Sin embargo, tantas pérdidas sin necesidad en nada afectan el humor del patrón, que hace "de su reconocida generosidad una cuestión de amor propio".

Y es que su patronazgo está fuera absolutamente del intercambio capitalista, es esencialmente pre-moderno, y edificado sobre otra clase de valores. Es un buen ejemplo de paternalismo aristocratizante, o al menos de la versión idealizada que constituye su legitimación y que se opone implícitamente a la sociedad racionalizada de la modernización. Más que un patrón es un padre para sus peones.

"Y él, que era rico, y más rico porque no echaba de menos comodidades que no conoció nunca, ni aspiraba a más horizonte que el que alcanzaban a descubrir sus ojos por debajo del

ala de su sombrero, sonreía beatíficamente, halagado por aquellos aplausos y por aquella alegría de su gente..."¹

Se trata de relaciones en nada contaminadas por las ambiciones ni por mediaciones económicas de ningún orden. Ser estanciero, como, al otro lado, ser peón, es un fin en sí mismo, fuente de beatitud y de bienestar metafísico. Es el goce de la identidad, la alegría compartida de unos y de otros ante el conmovedor espectáculo de su armonía.

Sin embargo, llama la atención que esta escena original esté prácticamente ausente del mundo novelesco de Lynch. Rara vez sus novelas van a tener como objetivo la erección de una arcadia. En todo caso, puede citarse como excepción la estancia de los padres de Mario, el protagonista de los relatos de "En los campos porteños", en la que el patrón, generalmente, se comporta con energía pero sin violencia, y donde los gauchos cumplen tranquilamente con sus obligaciones. En estos relatos podemos observar ejemplarmente al patrón llevando a cabo como nadie tareas gauchescas, como por ejemplo controlar una manada que acaba de "disparar"²; un peón, a cambio, "debe tener -pese a su taimado aspecto- el corazón tan blando como recias las asentaderas" (p. 15). Y, por supuesto, en la esquila, a pesar de que los hombres que la realizan aparezcan "uniformados por la roña" (p. 114), el conjunto no puede dejar de ser calificado por el narrador como un cuadro "animado y pintoresco". Y es que los conflictos tienen que ver con el aprendizaje casi metafísico del mundo y sus miserias que sufre el jovencísimo protagonista. Sin embargo, la estabilidad no se ve amenazada en ningún momento de las sucesivas narraciones, excepto en los casos en que son las fuerzas de la naturaleza desatadas ("Tormenta", "Travesiando"), o las fases de crecimiento del protagonista ("La chuña") las que provocan la situación de crisis.

Otro momento, sin duda, en el que las estancias de Lynch se deslizan hacia el retrato de la pastoral interclasista es en el prólogo a *El romance de un gaucho*, esto es, el relato del hallazgo del manuscrito. Los recuerdos de este personaje llamado Benito Lynch vuelven a remitir al universo de "El estanciero gaucho", y, aunque ubicada en el pasado, esta sociedad aparece como deseable en su estabilidad y armonía. Son "los dorados años de mi niñez campera", en la que un rodeo era un "soberbio espectáculo" (p. 5).

En pocas ocasiones a lo largo de las novelas se consignará esta condición espectacular del trabajo en la estancia. Aquí, además, la breve narración dará cuenta de un ejemplo de la tan traída y llevada hospitalidad gaucha. Significativamente, será la

¹ Todas las citas proceden del largo fragmento reproducido en Petit de Murat, Ulises, *op. cit.*, pp. 146-149.

² "El patrón, con su caballo lanzado en toda la furia, para junto al pioncito como un bólido, y sin reparar en cuevas, ni charcos, y atropellando ciego las cortaderas y los juncos, consigue en seguida dar vuelta a la manada y enderezarla como un ventarrón hacia las casas...", *op. cit.*, p. 12.

"caridad" de la madre, la que pondrá en contacto al hijo con el gaucho enfermo (p. 7). El hijo del patrón, entonces, como en los viejos relatos, y en tantas otras versiones de las analizadas en este trabajo, traba amistad con uno de sus peones. De él procederá una fundamental enseñanza, y una herencia simbólica tras su muerte. En este caso, consistirá en un relato que da cuenta de la crisis de un mundo, pero también de una voz y de un personaje literario. La escena campera que enmarca el relato no puede ser sino idílica, ya que muestra ficcionalizado precisamente el gesto que legitima al narrador para ejercer su autoridad.

Son, por tanto, los relatos calificados como autobiográficos, ficticiamente caracterizados como tales, los que más se acercan a la pastoral. Es el mismo lugar de enunciación de todos estos relatos lo que está siendo definido. Y lo que da sentido a esta voz letrada intermediaria no puede ser sino su instalación armónica en una jerarquía.

Aquellos viejos y bárbaros tiempos

Sin embargo, ni siquiera en estos momentos de la obra de Lynch, sin duda los más cercanos a la Arcadia gauchesca de otros autores, es oro todo lo que reluce. Por ejemplo, la madre de Mario, al consignar los constantes temores que le asaltan durante su vida en la estancia, no deja de reproducir la situación de otros personajes femeninos, particularmente la protagonista de *El antojo de la patrona*.

"Cuando no es un gaucho feroz de atravesados ojos, de negra barba y de cabellera hasta los hombros, el que discute con su marido mirándole como si buscara el sitio más adecuado para hundirle traidoramente su cuchillo; es él, el que la asusta maltratando algún peón de hecho o de palabra, o bien es una horrible víbora de la cruz, que inesperadamente, levanta su cabeza triangular entre los tuyos..." (p. 72)³.

En estos casos, entonces, los gauchos de taimados ojos y las víboras de cruz son niveladas en esta descripción del paisaje. Tanto los unos como las otras son elementos de esa naturaleza salvaje que sirve de escenario a esa vida intensa de los tiempos primitivos. La apenas esbozada arcadia se desliza entonces hacia una contrucción pintoresca y espectacular de la vieja barbarie. Los antiguos gauchos, poco aptos para la idealización, vienen entonces a convertirse en un ingrediente más de aquella antigua vida intensa y salvaje a la que solo rudamente ("a lo soldado", decía Larreta) podía hacerse frente.

³ La relación entre ambos personajes es evidente: "Desde que tuvo aquel mal suceso hará cosa de un año, cuando Pepe le dió las cachetadas a Pereyra, sus nervios han quedado tan mal, que el corazón le palpita desesperadamente por cualquier cosa y que no hay noche que no sueñe que algún gaucho borracho lo mata a su marido", Lynch, Benito, *Raquela, La evasión y El antojo de la patrona*, Madrid, Espasa Calpe, 1936, p. 171.

Diferentes ejemplos de estancias salvajemente armónicas podrían aducirse entonces. Fundamentalmente la del mayor Grunben, el padre de *Raquela*, en la que el escritor Marcelo Montenegro pasa sus aventuras de peón clandestino. El mal humor y la violencia del patrón aparecen caracterizadas de forma amable, al límite mismo de hacerse entrañables. Así, el expeditivo cartel dispuesto en la entrada misma de la estancia: "cierra la puerta con el alambre, ¡animal!"⁴. Así, los diferentes raptos de ira que puntúan las diferentes escenas costumbristas del arranque de la narración. Además, los más violentos de sus arrebatos son fundamentalmente justos. Por ejemplo, la formidable paliza que le propina al peón Manuel Tejeira, viene motivada por los comentarios vejatorios hacia su hija, la Raquela que da título a la novela corta⁵. Pero del mismo modo es justo en sus recompensas⁶. A pesar de lo áspero de su carácter, es innegable que tiene también su corazoncito. Su punto débil es precisamente el amor hacia su hija⁷.

Pero otros ejemplos pueden aportarse de complacencia en la descripción de aquellos tiempos salvajes y sencillos a la vez. El don Pancho de *Los caranchos de la Florida* es fundamentalmente similar al Mayor Grumben. En la primera escena de la novela nos lo encontramos esperando con impaciencia la llegada de su hijo Panchito⁸, y en diferentes momentos, lo podemos encontrar esbozando una sonrisa de orgullo paterno

⁴ *Op. cit.*, p. 22.

⁵ *Op. cit.* p. 68, por cierto que el malvado e irrespetuoso peón es mulato. Sin duda que este detalle no ayuda demasiado en las novelas de Lynch a ser un personaje positivo. Recordemos el don Cantalicio de *El romance de un gaucho*.

⁶ "Sin soltar el arreador se vino hacia mí y me sacudió por los hombros con sus recias manazas, que parecían garras de acero y que temblaban de excitación; después inclinó su pálido y arrugado rostro sobre el mío como si hubiese querido besarme, o hubiese sufrido un brusco desfallecimiento, y, por último, se apartó de mí, sin haber articulado una palabra, y hurgando nerviosamente en su bolsillo extrajo y me entregó un gran billete nuevecito...

-¡Tomá, hijo; tomá!

Y vi que el mayor tenía los ojos llenos de lágrimas", *op. cit.*, p. 54.

⁷ Y, por cierto, en esta novela encontramos, aunque en segundo plano, otro de los escasos espacios idílicos de la narrativa de Lynch. Se trata de la estancia del amigo del protagonista, Marcelo de Montenegro, el escritor que se empleará en la estancia de Mayor disfrazado del gaucho Calistro Güeyo. El dueño, Ernesto -confiesa el protagonista-narrador- "era mucho más gaucho que yo, como que tenía cinco años de experiencia real y efectiva de las cosas camperas" (p. 12). Pues bien, cuando Marcelo le propone la original aventura, Ernesto le advierte que "El Mayor es muy serio, ya sabes que es medio loco..." y que "es un perro, y que si todavía conservamos alguna amistad es gracias a mi buen tino. Está peleado con todo el mundo" (pp. 17-18). Es decir, además de todo lo señalado, se marca que no todas las estancias son como la del mayor. La pampa en esta novela es todavía el espacio de la Arcadia pre-moderna. Las relaciones del protagonista con Domingo, el peón de Ernesto es una prueba más. Sin embargo, por cierto, el relato se ocupa de la excepcional, de la límite, de la que ejemplifica los estragos de la naturaleza en las personas. La novela, aunque de final feliz, pues acaba confirmando el romance del escritor, finalmente reconocido como tal, y Raquela, la hija del Mayor, tiene, cómo no, su catástrofe. Y es que el escenario de ese idilio es la estancia devastada por el asolador incendio que describen los capítulos anteriores a esa conclusión. Estancia límite, estancia en crisis, catástrofe final. Eso son los caracteres de una buena parte de los argumentos de las novelas de Lynch.

⁸ "Hay ternura en los ojos del viejo, y un ligero temblor de emoción en sus labios finos", *Los caranchos de La Florida*, ed. cit., p. 16.

ante comportamientos de éste que indican la esperanza de una continuidad⁹. No debemos olvidar, además, que las intenciones concretas que alberga el patrón hacia Marcelina o la índole de sus sentimientos, a pesar de las maledicencias de los otros personajes, no están en absoluto claros¹⁰. Lo que es desde luego evidente es que de momento nada ha sucedido entre los dos¹¹. Y tampoco debemos olvidar que lo que desencadena la apoteósica crisis final no es tanto los expeditivos métodos del padre, como la llegada del hijo, y su explosiva mezcla del carácter familiar -fatalmente comparten objeto de deseo- y sus propuestas de ruptura.

En cualquier caso, aquella remota brutalidad puede ser contemplada con cierta añoranza en tanto que representa una vida sencilla y auténtica, la vida intensa opuesta a esa sociedad compleja y falsa que con tanta tenacidad se rechaza. La barbarie, después de todo, suponía el orden, un espacio que podía ser comprendido y abarcado. Tanta brutalidad de los estancieros era el reverso armónico de la simplicidad de los gauchos. No olvidemos, por ejemplo, que el siniestro Cosme, da sin embargo probadas muestras de fidelidad hacia su patrón "El viejo es pa mí como un padre", llega a decir¹². De hecho, incluso el asesinato de Panchito es posible leerlo en esa clave¹³.

Y no perdamos tampoco de vista que la estancia auténticamente negativa y degradante en esta novela es la de Eduardo, el primo de Panchito¹⁴. Permanentemente entregados a la holganza y el despilfarro, el narrador hará constar con desagrado el

⁹ "Y el viejo lo mira alejarse, disimulando con esfuerzo la sonrisa paternal y aprobatoria que vaga por sus labios", *op. cit.*, p. 90.

¹⁰ Así, por ejemplo, lo podemos encontrar sonriendo a la muchacha, "paternal y bueno" (p. 89), o a ésta "conociendo [...] el dominio que ejerce sobre aquel hombre" (p. 87). Impagable es además la escena que nos presenta a don Pancho quitándose cuidadosamente las canas frente al espejo antes de visitar a Marcelina. (p. 73). No es desde luego la relación que tiene Andrés con Donata en *Sin rumbo*.

¹¹ Así se lo asegura al menos la maestra a Panchito: "Le diré que la conozco a Marcelina como a mis manos, y que me consta que es una criatura completamente inocente. Lo que hay es que su padre, y usted perdone, que es un hombre muy mal querido aquí por su carácter, parece que tiene sobre ella sus intenciones... ¿me comprende? y de ahí que la gente, que es tan mala como usted sabe, habla y habla; pero yo le aseguro que ninguno puede decir 'ni esto' de la chiquilina. [...] ¡Ah, joven! Le diré; usted no debe preocuparse de las cosas que dicen... Aquí oírán hablar mal de todo el mundo, en todas partes" (p. 144). De nuevo, por cierto, como en el caso de la estancia de Deolindo Gómez, la sociedad y la opinión aparecen como elementos corruptores.

¹² *Op. cit.*, p. 173.

¹³ Toda la escena final está narrada precisamente desde la perspectiva de Cosme: "-Déjelo patrón, déjelo! -repite el gaucho con voz de ruego. Peo en ese mismo instante ve con asombro cómo el brazo de don Panchito armado de la llave, se alza y se abate lanzado a todo vuelo, y ve como el viejo señor de la Florida se desploma en medio de un gran crujido extraño. [...] Cosme, que tiene la garganta seca y que no se ha apartado aún de los caballos, ve cómo don Panchito va hacia el palenque...", *op. cit.*, p. 182.

¹⁴ "Es una población que se derrumba bajo el peso del abandono y de los años. Hay verdín en los muros blancos, agrietados por la humedad y por los soles, y la maleza brava llega hasta el pie mismo de los grandes árboles del patio", *op. cit.*, p. 91. Y la descripción prosigue en esa misma línea.

borramiento absoluto de todo principio de autoridad¹⁵. Si ésa es la alternativa a la tiranía de don Pancho, la opción que plantea la novela es obvia.

Lynch erige esos universos primarios y auténticos, y una y otra vez nos los presenta azotados por catástrofes finales que cierran la novela y que suponen su destrucción. A veces es parcial, como el incendio de *Raquela*, pero casi siempre, como en el caso de *Los caranchos de la Florida*, la catástrofe no deja lugar para la reacción. Ése es también el caso de las dos novelas que estamos observando. El agreste mundo rural de Lynch se desmorona una y otra vez como las intrincadas hileras construidas con fichas de dominó. Ese reiterado juego de erección y destrucción puede ser una clave válida para entender la escritura de Lynch.

Estancieros a la antigua usanza, con todas las imperfecciones que se quiera, condenados a desaparecer, que sucumben ante la llegada de un elemento extraño: ficciones compensadoras, reconstrucciones del viejo orden, que concluyen con el espectáculo ritual de su desaparición. Estancieros completamente estragados ya, que renuncian evidentemente a la herencia de su apellido y de su familia, y se convierten en los máximos responsables de su decadencia. Ésas son las dos versiones del estanciero gaucho que recorren la obra de Lynch.

El vil patrón y su grotesco administrador

No hace falta insistir demasiado en la figura del patrón de *El inglés de los güesos*, ya hemos visto su apretada y sintética caracterización por un narrador incómodo ante la insólita invasión de su idilio gauchesco. El arranque del capítulo XVI se dedica a glosar su degradación. “El patrón no estaba en ‘La estancia’, sino en Buenos Aires, el día que Santos Telmo intentó matar a *El inglés de los güesos*” (p. 149). En efecto, distintas referencias a lo largo de estas páginas nos lo convierten en una especie de réplica grotesca del Andrés de Cambaceres en la que el narrador se ha ensañado. Su voz, individualizada también, refleja en todo momento un atildamiento considerable (“si no vengo a comer te daré un ‘golpe’ de teléfono”); pasa largas temporadas en la ciudad consagrado a aventuras galantes, tan variadas y simultáneas que le provocan engorrosas confusiones (p. 150), etc.

¹⁵ "Hay unos segundos de mutua contemplación y de silencio, que al cabo rompe el escribiente de policía para decir en tono de taberna:

-Ché loco ¿por qué no nos hacés servir unas copas en osequio e la visita? No seas guarango.

A don Panchito le chocan las palabras del tipo, pero su primo, el otro descendiente de aquel guerrero ilustre cuyo retrato, cubierto de polvo y maculado por las moscas mira allá en *La Florida* con ojos altivos a las gentes, se apresura a complacer el pedido, entusiasta y alegre", *op. cit.*, p. 94. Como Federico de Ahumada, no sabe estar a la altura de su genealogía, y ello es imperdonable para el narrador.

Y si cargadas están las tintas en la semblanza del patrón, no menos lo están las del administrador, la persona que realmente rige los destinos de la estancia. El narrador no le ahorra calificativos negativos ni comparaciones degradantes. “El ogro de la Estancia Grande -dice por ejemplo- [...] arqueaba el lomo y hacia serviles visajes caninos”; “pobre y gelatinoso hombrecillo”, es su descripción. Evidentemente, tanta degradación no cae sólo sobre los hombros del hombrecillo, sino también sobre quien delega absolutamente en un hombre de esta calaña.

No deja de ser sintomático, asimismo, el hecho de que el narrador en esta ocasión se limite en muchos casos a hacer suyos los apelativos que los puesteros le dedican. En un caso como éste, el narrador puede hacer explícita su alianza con estos últimos exponentes de la bondad primaria. En el caso del patrón, no serán por supuesto los gauchos, como corresponde al respeto que le deben, sea como sea, quienes le darán el tratamiento adecuado a sus comportamientos. El narrador desde su lugar autoritario, superior incluso al patrón, dirá aquello que los buenos gauchos no pueden decir. También en esto puede leerse el sentido de esta precaria alianza y las jerarquías que incluye.

Pequeño muestrario de estancieros decadentes

Bien distinto es el caso de *El romance de un gaucho*, novela protagonizada por pequeños propietarios y estancieros, y donde, como hemos repetido en varias ocasiones, la voz normativa es mayor. Por momentos esta novela puede leerse como un auténtico listado de comportamientos censurables de estancieros que termina en un auténtico apocalipsis del universo narrativo. No deja de resultar significativo entonces que ésta sea la última novela de Lynch. Tras la caída de las piezas, parece que en esta ocasión ya no era posible recomenzar la partida.

No es necesario insistir en la cantidad de las faltas de Pantaleón que le llevan a un extremo tal que hace imposible su redención según la lógica del relato, pero no es ni mucho menos un caso aislado. Su propia madre, posesiva y obsesionada por alejarlo de Julia, es la que labra de algún modo su destrucción. Ella es la que incita al peón Ferreira a descubrirle a su hijo la vida de las pulperías (p. 70), ella, la que motiva su alejamiento del pago al enviar al peón Cepeda a que corteje a doña Julia (p. 171); ella, la que se niega a aceptar los sabios y autoritarios consejos de don Venero Aguirre (p. 389); ella, en fin, la que provoca la definitiva separación al humillar hasta el extremo al hijo, al que ata y apaliza ante la mirada del peón Oros (p. 441). Como uno de los grandes personajes trágicos del naturalismo, Doña Cruz lleva su amor de madre a los límites mismos de lo enfermizo.

Pero la lista continua. Don Pacomio Ayala es miserable y mezquino. No duda en estafar a doña Cruz por unos cuantos pesos aprovechando su desgracia (se ofrece para venderle unos novillos con los que pagar la deuda de juego de su hijo, pero sólo le da veinticinco pesos por cabeza cuando él los ha vendido en treinta, p. 249), y sin embargo, su estancia es la estampa misma de la decadencia: "Vivía en un ranchito viejo e chorizo, todo deslomaio y con más agujeros que una espumadera" (p. 193). Su final, ya ha sido comentado. Y también el de don Pedro, siempre ausente y aficionado al juego y a la bebida, aunque en él el delito es de otro orden dado su origen urbano.

Quizá por ello, porque el origen de don Pedro tal vez podría distorsionar el sentido de su semblanza como personaje, el narrador introduce otra figura, la de don Santos Santos casi gemela, y que sí es un estanciero, y además de los importantes en el partido, como se deduce de su "camisa e plancha e lo mejor", con que lo encontramos sentado a la mesa de juego. Por los comentarios de los espectadores, sabemos de qué modo está dilapidando su fortuna, y la irremediable decadencia a que este hecho lo condena.

"-¡Y qué lindo pierde tiene don Santos Santos!... ¿No?...
 -¡Ah, ah! -repuso don Pedro- El pierde siempre, pero nunca pierde su alegría...
 -¡Y meta sobarse la pera!...
 -¡Y meta comer nueces!
 -¡También, con la plata que tiene!
 -¡Y la que ha tenido!
 -¡Ah, ah!
 Y un viejo muy pobrecito, que sentao en un tercio e yerba comía salame a la cuenta e don Pedro, dijo con voz delgadita:
 -Supo ser dueño de todo el campo que hay dende "La Agraciada" hasta "La estancia grande"...
 -¡Ah, ah!
 -Dicen que era hombre e perderse, cuando mozo, un rodeo e vacas en una sola noche..."
 (p. 84).

Rurales y bien rurales son, también, los Rozales, entregados a diversos vicios que se distribuyen, sin embargo, armónicamente: "'El Zaino', era el guapo e la familia y el corsario pa la mujer; Felipe el segundo y por mal nombre 'El Indio' el hombre e las jugadas y Alejo, el más chiquilín, 'Zafarrancho' que le decían; era además de una suerte e botica e vicios, el gran cuatrero e la familia" (p. 211)¹⁶. Su estancia es, sin lugar a la duda, una nueva versión de la del Eduardo de *Los caranchos de la Florida*. El mismo Pantaleón, con la inmediata aquiescencia del narrador, no puede dejar de comprobar con idéntico disgusto el excesivo compadreo que preside allí las relaciones entre peones y patrón.

¹⁶ Por cierto, que este tipo de familia criminal recuerda inevitablemente al "Hormiguero", la familia de Hormiga Negra, en la novela de Eduardo Gutiérrez que lleva su nombre. "Madriguera", la llama de hecho el narrador en la página 251.

"Zafarrancho', que convidaba a todos y que conversaba por vainte, se puso a jaranar con aquel negro y a tiroñarle las motas, cosa que no le agradó mucho a Pantalión, puesto que si es güeno no ser soberbio con el pobre, tampoco está bien que los patrones den tanto lazo, si quieren que los respeten los que han de servirlos en el trabajo". (p. 257).

Sin embargo, si en aquel caso, bastaba con la censura narrativa, y era la versión más negativa de estancia gaucha la que sobrevivía tras la catástrofe final, aquí ya no se dejan cabos sueltos. Es necesario inventar un comisario honrado, por supuesto "medio melitar, y que parecía hombre recto y agalludo" para que estos criollos paguen todas sus cuentas pendientes en el penal (p. 461)¹⁷. Obsérvese de paso cómo esta novela contruye también el lugar del ejército como un espacio exento a toda degradación social.

Otra traición de otro estanciero

De todos los estancieros que aparecen en la novela, el único que se acerca a tener un carácter positivo es don Venero Aguirre, "señor decente y respetao", algunos de cuyos rasgos recuerdan a los otros carismáticos patrones de Lynch: "aunque medio fuerte e genio era güeno con los piones", y claro, con esta combinación de cualidades, "era sujeto capaz de hacer andar derecho a más de uno" (p. 384). Sin embargo, ya en su presentación, el narrador no puede dejar de consignar un defecto, uno solo, aunque imperdonable:

"El defeto más principal que todos le hallaban, era aquel desajerar contino que tenía pa el paisano, pa la gente criolla; como si él mesmo no lo hubiera sido, como su habla y su apelativo lo estaban cantando clarito dende media legua... ¡Ah, ah!... Pa él, pa trabajadores: el gringo, el vasco y el gallego... Sabía decir que el paisano, en cuantito lo abajan del caballo, ya se volvía mesmo que el pampa, que ni caminar sabía" (p. 384).

Defecto grave, si los hay, el de esta nueva versión de don Jacinto Navarro, de *Zogoibi*, él anglófilo tío de Lucía. Cuando Pantaleón acuda llamado por éste a su estancia, el relato se demora en una descripción de las cosas extrañas que observa. El narrador, sin duda, de manera excepcional, va a coincidir con la perspectiva de las cosas que le ofrece su personaje. Comparte, por ejemplo, la hilaridad y el desprecio ("haciendo como que bostezaba pa disimular la risa que le daba", p. 449) que le produce el gallego recién llegado, y que considera que el puesto que le corresponde es el de capataz, a pesar de su

¹⁷ Por cierto, que una vez más, honradez y ejército aparecen unidos. Se deja entrever aquí la construcción de un espacio de pureza militar frente a la corrupción creciente de la sociedad, que enlaza directamente con el militarismo que encontramos incipiente en Gutiérrez y enfático y rotundo en Lugones. En 1930, año del golpe de estado de Uriburu y de publicación de la novela, como vemos, esta ficción militar era muy común en el imaginario conservador.

obvia ignorancia en las tareas propias de la estancia. Ni siquiera sabe montar, y eso lo delata inequívocamente como extranjero, ya desde el momento que monta una yegua, algo que nunca harían los criollos (p. 452), pero también por el inconfundible estilo con que lo hace: "traiba las piernas como maletas, a tiempo que se agarraba con una mano e las cabezadas del basto, como si viniera charquiando algún bellaco" (p. 417).

Narrador y personaje comparten también el disgusto ante la soberbia ignorancia de los usos del país que demuestra el gringo que no le pide a Pantaléon que desmonte cuando éste se detiene ante la puerta, y espera "como bien enseño que era" (p. 455). Y sin duda que comparte también las amargas quejas del capataz, uno de los dos únicos criollos que pueden encontrarse en toda la estancia (pp. 451 y ss.). Son "caprichos del patrón" (p. 454). Cuando el tema es la extranjerización y contaminación del espacio de la pureza criolla original, la voz del gaucho, construida por Benito Lynch sí está autorizada para acusar al patrón.

El patrón en cuestión, Venero Aguirre, es un hombre que se pasea por su estancia "vestido e negro [...], camisa planchada, reló y cadena de oro" (p. 456). Parodiando el gesto que Noé Jitrik atribuye a la generación del ochenta, decide vivir como si el entorno fuera exactamente ya el que está proyectando construir¹⁸. Los problemas provocados por este desfase serán culpa, entonces, a su juicio, del medio hostil, de la barbarie. "¡Sobre que este campo e porra todo lo ensucea y no se puede tener nada limpio!... ¡Todito se enllena de tierra; todito agarra enseguida, ese mesmo color e polvo, que tienen la oveja y el avestruz y todos los bichos que andan por el suelo!" (p. 457). Don Venero es un adelantado de la civilización en el espacio de la barbarie, siguiendo la vieja dicotomía sarmientina al pie de la letra, la vieja receta modernizadora y europeizadora. Eso, en 1930, era ya considerado un defecto grave, imaginado desde la casona señorial y solitaria. Lynch, al otro lado del camino, completa el gesto que hemos visto operar en los diferentes textos de este trabajo, e impugna explícitamente la vieja ideología de su clase social.

Así, si al terminar *Los caranchos de la Florida*, la única estancia que permanecía en pie era la de Eduardito, la degradación de la vieja estancia, en *El romance de un gaucho* la que sobrevive es la extranjerizante y sin embargo moderna, como no pueden dejar de constatar Pantaléon y el narrador al beber el agua "linda y clara" del molino (p. 458): la

¹⁸ "El propósito más profundo [...] consiste en última instancia, en la voluntad de hacer ingresar al país en el mundo de la cultura, en el mundo europeo. Esto suscita dos órdenes de conductas: primero un conjunto de medidas para lograrlo, segundo, como es ya tradicional, aunque siempre se vive como si fuera la primera vez, el sentimiento de que ya se ha logrado en virtud nada más que de habérselo propuesto", *El mundo del ochenta*, op. cit., p. 37.

estancia de don Venero Aguirre, extraña, pero también la "más linda" que el muchacho había visto jamás.

En un sentido, al menos, ese final es todavía más devastador. El viejo mundo erigido una y otra vez no se erosiona y subiste en la forma de una degradación, sino que desaparece definitivamente. Por primera y única vez, la modernidad asoma en el espacio narrativo y llega para quedarse. No tiene la forma de un inglés despistado y anacrónico que causa estragos por su misma y excepcional extranjería, sino que el proceso es de sustitución, es permanente. Al final de la tragedia que cierra las páginas de la novela, se inicia el presente ("lleno de esas maquinarias que todos conocemos hoy día", p. 658). *El romance de un gaucho* entonces puede leerse como una reescritura de *El inglés de los güesos* que viene a precisar y concretar el alcance de su apocalipsis. También por ello la última novela de Lynch tiene valor de conclusión.

Pero entonces, cuando digamos que en determinadas ocasiones el narrador se focaliza en sus personajes gauchos e impugna desde allí al estanciero, debemos ser muy conscientes del alcance de la alianza que se desprende. No parece, como quería Salama, que haya que leer una denuncia de las relaciones de explotación entre unos y otros. O, al menos, no es, desde luego, inevitable hacerlo. El narrador puede mirar y mirar mal con los peones a sus patrones, precisamente porque son todo lo que subsiste de aquel orden bárbaro pero inteligible. La inteligibilidad es un valor en la narrativa de Benito Lynch.

El único que puede ocupar ese lugar patriarcal de los patrones es ahora el narrador, porque la escritura es precisamente la construcción de un reducto, donde aquellas relaciones sociales permanecen intactas. Los patrones de los relatos ya no están ahí, no pueden estarlo: han traicionado su lugar en el orden. Es más, precisamente lo que todas estas novelas van a contar una y otra vez, a través de diversas anécdotas con valor de metonimia, es el momento de la decadencia y de la destrucción, de la traición definitiva. El narrador será el único "estanciero gaucho" que subsistirá a todas ellas. Ser el superviviente: ésa es la condición de posibilidad de estos relatos. La Casona familiar de La Plata es entonces la mejor metáfora de esta escritura.

7. Semblanza y función del personaje del ladero

Importancia y definición del ladero

En 1925, tan solo un año después de la publicación de *El inglés de los güesos*, en una entrevista concedida a Ernesto Mario Barreda, y publicada en *Caras y caretas*, Benito Lynch, afirmaba.

"Elegí al gaucho como personaje esencial de mis obras, porque ya es un tipo hecho, completo... El hombre de la ciudad es todavía transitorio. Pero el gaucho solo da muy poco... ¿Usted ha visto que en mis novelas yo pongo un ladero...? En *Los caranchos de La Florida*, en *El inglés de los güesos*..., un hombre de otro ambiente, de otra cultura, un 'ladero' para que cinche... ¡Porque el gaucho solo da muy poco!"¹.

Varias cosas llaman la atención en esa declaración. Por ejemplo, que aparece de manera ejemplar la oposición campo/ciudad en virtud precisamente de su mayor o menor inteligibilidad. El gaucho es un tipo completo, puede desarrollarse completamente en la novela, porque puede ser entendido previamente en su totalidad. La presentación de espacios imaginados como estables, acabados, no sujetos a transformación, resulta, sin duda, preferible, a ese maremágnum informe que es, todavía, dice Lynch, el espacio de la ciudad. Es el caos que ha venido a substituir al orden, la crisis del sentido.

Sin embargo, sus novelas no se van a limitar a recorrer ese plácido espacio ya terminado de hacer. Como hemos visto en el epígrafe anterior, será evocado precisamente en el momento de su disolución, escribiéndose así el contraste que vuelve aún más deseable su orden e imprescindible su escritura. Y esa disolución viene operada precisamente por la llegada del ladero, de ese intruso que llega desde el exterior y hace evidente cuánta armonía había, precisamente al mostrarla en su degradación y pérdida. No es extraño que Lynch lo considere tan importante narrativamente; es que es precisamente el elemento que constituye sus argumentos, lo que da sentido al conflicto que como narrador sabe dosificar y desarrollar. Las novelas se inician con la llegada del ladero. No existen sin ella.

Y desde luego, como corresponde a la fecha de las declaraciones, la novela que con mayor exactitud se ajusta a ese modelo es *El inglés de los güesos*, un año anterior. En *Los caranchos de La Florida*, el tal ladero es el hijo del patrón que vuelve de sus estudios en Alemania. En *Raquela*, es el propio escritor protagonista que se disfraza de gaucho y narra la acción en primera persona. En *El antojo de la patrona*, es la patrona del título, que tan mal lleva la agreste vida de la estancia.

¹ Citado por Ulises Petit de Murat, *op. cit.*, pp. 55-56.

En *El romance de un gaucho*, aunque no se especula demasiado a lo largo de la novela con el origen urbano de Julia, aunque no se establece una relación necesaria entre ese origen y la índole de la pasión que provoca en Pantaleón, es significativo que como causa primera que desencadena la casi infinita sucesión de efectos, se sitúe la llegada de Don Pedro y Julia a la estancia vecina. "Ansí vivían la madre y el hijo en la mayor tranquilidad, cuando... '¡Cata aquí', que un redempte cayó a establecerse por las vecindades un matrimonio que venía de adentro..." (p. 9). El origen de todas las catástrofes, siempre, en Lynch, viene de otra parte.

Pero sin duda que es difícil imaginar un mejor ladero que ese arqueólogo inglés que, para investigar el cementerio indígena de la laguna de los Toros, se aloja en el puesto de La Estaca, y se ve obligado, así, a convivir con sus habitantes y a integrarse en el núcleo familiar. Se trata, sin duda, de una situación extrema, que por sí sola, va a presentar para el hábil novelista abundantes posibilidades. Toda la primera parte de la novela va a descansar sobre el choque entre dos mundos, entre dos maneras de ser tan diferentes, y los efectos, más o menos cómicos, que ocasiona. En la segunda parte, a partir de la curación de Balbina y el consiguiente enamoramiento, será cuando la acción se irá deslizando hacia la tragedia.

Un inglés de novela

El personaje que se va presentando ante el lector no deja de ser, como ha destacado Arturo Torres Rioseco, un "inglés convencional"². Lo es por su aspecto, con sus "labios finos" (p. 28) y su "cara de cangrejo cocido" (p. 33), pero también por su carácter. A lo largo de los más diversos avatares va a hacer gala de una invariable flema. Se instala en el puesto sin ningún problema de comodidad ("Mi está acostumbrado; mí come, mí doerme linda nomás en todas partes...", p. 27). Sin inmutarse asistirá a la disputa familiar que se produce cuando Balbina no le ofrece tortas fritas, "siempre sonriendo y hamacándose suavemente" (p. 47); sin inmutarse, contestará al bombardeo de preguntas que constantemente le espeta Bartolo, "muy atareado el uno en su trabajo de limpiar huesos y holgazaneando el otro tendido sobre el caballo" (p. 33); pero también

² "La figura de James Gray es inferior a la de Balbina; está trazada con menos certeza y es hasta cierto punto una figura de inglés convencional", *op. cit.*, p. 334. Un ejemplo excelente de cómo incluso este juicio, mediante el adecuado giro retórico, puede deslizarse, hacia el panegírico, nos lo da Germán García: "Lynch lo va presentando tal como es, hasta encarnar en este individuo no sólo un hombre, sino algo así como la esencia de una raza", *op. cit.*, pp. 16-17. Igualmente significativa, pero en sentido rigurosamente opuesto, es la posición de Fernando Alegría, quien, con evidente irritación, considera al inglés como una "caricatura de hombre", que "anda vestido como un payaso de circo", *op. cit.*, p. 193.

recibe con absoluta impasibilidad las bromas variadas de que le hacen objeto la Negra y Santos (p. 36). Nada parece capaz de sorprenderle, ni de descolocarlo.

Eso, y su manera ordenada y metódica de trabajar, son sus principales rasgos de carácter, como corresponde a un incipiente catedrático de Cambridge. Así, "cada mañana, [...] después de rasurarse convenientemente y de tomar el desayuno, encendía su pipa y se marchaba hacia la playa de la laguna de los Toros llevando en una mano una silla plegadiza, y sobre un hombro su saco de arpillera, sus picos y sus palas". Y como "no temía el sol, ni el frío, ni la lluvia", "se pasaba todo el santo día estoicamente en aquella playa desierta, ora escarbando afanosamente como un peludo perseguido por los perros, ora contemplando un cráneo o una pelvis con tanta fijeza como si hubiera querido hipnotizarlos" (p. 33)

Su presentación funcionará a base fundamentalmente de reiterar esos pocos rasgos. De hecho, si le pone en el oído a Balbina el remedio que aliviará sus dolores y desatará su pasión, es más que por voluntad de ayudar, para que cesen los alaridos de dolor de Balbina que se le están haciendo por momento insoportables. Y ello, por varios motivos. De un lado, porque "no tenía alma para ver sufrir a nadie, y menos a una pobre criatura inocente como aquella". Pero también, por otro, porque "aquella pobre niña enferma, con sus dolorosos lamentos no le dejaría dormir problemente en toda la noche, y [por]que además, por la atención que reclamaba, perjudicaría sin duda la buena preparación de la comida" (p. 74)

Pero esta carencia inicial de emociones no quiere decir que no sea un caballero. "Mi, un gentleman", dirá en diversas ocasiones a lo largo de la novela. Por ejemplo, cuando no quiere revelar a Balbina el contenido de la carta de Santos Telmo (p. 114), o negando tajantemente las insinuaciones del patrón sobre su relación con la Negra (p. 153). Lo es, en efecto, a pesar de que sistemáticamente, se encuentra "siempre a cien leguas de toda sutileza psicológica" (p. 114). Es caballeroso, pero mecánicamente. Es seguidor escrupuloso de un código, con idéntico método que realiza su trabajo. Frío pero correcto, observador y un punto excéntrico³, paciente y flemático hasta el extremo, Mr. James es, en suma, un inglés de novela.

Las tribulaciones de un inglés de novela

Sin embargo, la agresión que sufre a manos de Santos Telmo modificará fundamentalmente su comportamiento, y muy pronto lo vamos a ver dando muestras de

³ "Con sólo la mitad de sus rarezas hubiese bastado para hacer desternillar de risa a Deolindo Gómez y a todos los Deolindos de cincuenta leguas a la redonda de 'La Estancia Grande'" (p. 142).

emotividad, ante las abnegadas atenciones de Balbina. Puede por ejemplo tener "un impulso de efusión": "se apoderó de aquellas pequeñas manos tibias y las besó con transporte" (p. 140). A partir de ahí, y a pesar del "egoísmo de las graves ciencias" (p. 144), los indicios de su implicación sentimental serán constantes: las miradas hacia Balbina están matizadas por frecuentes sonrisas (p. 143), o una herida en el dedo de la Negra recibe una cura concienzuda, "un beso en el dedito herido después de restañar la sangre, otro beso después del apósito; otros varios sobre cada vuelta de venda, y... una serie completa sobre la atadura final" (p. 145). Y es que, "estaba experimentando [...] 'una cosa muy rara', una cosa que no había sentido hasta entonces y ante cuya evidencia su viejo egoísmo se pasmaba de asombro" (p. 181). Incluso, "llegó a tener miedo de no poder dominarse" (p. 181).

Y así, hasta que los efectos de la noticia de su marcha en la Negra le hagan asomar alguna lágrima "en sus fríos ojos azules" (p. 142), o el dilema que la propia separación le causa le lleve a ser sorprendido por Bartolo llorando amargamente (p. 262). Una vez perdida la serenidad inicial, también la sospecha, ante la aparente curación milagrosa de Balbina, de que la fuerte pasión que demostraba no fuese tan profunda como parecía, provocará dolor al inglés. "Míster James no quería, sin duda, que la muchacha sufriese; pero aquel cambio tan radical como inhumano le producía un malestar tan hondo, que más de una vez pensó en que si acaso no sería menos duro para él que La Negra sufriese como antes..." (p. 242). Tanto es así, que "se preguntó muchas veces si estaría por volverse loco" (*ib.*).

Y es que una vez que la novela pasa a ser no sólo cómica sino tremendamente dramática, el conflicto central se desplaza. El choque entre la alta cultura del inglés, y la oralidad gauchesca, el contraste entre su frialdad y la extrovertida emotividad de sus anfitriones, se convertirá también en el choque entre la condición moderna, urbana y letrada del personaje, y esa vida agreste, natural, intensa, verdadera, que resulta ser la del campo.

Mr James, entonces, leerá la ficción rural en que se halla inserto de idéntica manera a como lo hace el narrador. Es, ya lo hemos visto, "el instinto, padre y defensor de la vida" (p. 188), que reclama sus derechos. Sabrá perfectamente que él, "hombre de marcha de la humanidad" debe optar entre su flamante carrera académica, entre "cubrir en la vida la mayor distancia que le fuera posible sobre un largo camino de progreso de antemano elegido y jalonado por el cálculo" (p. 184), ser "una autoridad en materia científica" (p. 185), "la celebridad mundial, la gloria científica más alta y más indiscutible" (p. 186), y el amor de Balbina, es decir, "esas bellas flores que en las mañanas de la Existencia suelen sonreír a los que pasan, medio ocultas en los matorrales

de las laderas o columpiándose al borde de los abismos" (p. 184). Es decir, también, "ese amor que se da porque sí y hasta con locos alardes de desprendimiento" (pp. 186-187).

La opción, inevitablemente producirá un desgarró; una vez que el inglés ha entrevisto la arcadía, está condenado a llevar para siempre la cicatriz de su pérdida: el escarabajo vaciado por las hormigas es "un símbolo de la espantosa vacuidad de su espíritu, de lo que sería sin el amor de *La Negra* su desolada existencia en el futuro" (p. 245). Sus éxitos solo se pueden edificar sobre la renuncia ("¿Toda su vida había de ser así, una inhumana degollación de deseos y un eterno aplastar de flores?", p. 185), sobre la sensación ya inevitable de que la vida verdadera ("la verdadera esencia de la vida") es otra y se dejó atrás (p. 187). Es sintomático que la opción de llevarse consigo a la Negra solo pueda plantearse como un sueño, "una linda sonia" (p. 159). Eso, *Pigmalión*, hubiera sido otra novela, una utopía de integración, el diseño de un tránsito. "Sabía muy bien, por tanto, que no había venido a estas tierras de América en busca de una muchachita de rancho con quien casarse, sino en busca de viejos cementerios indígenas en donde escarbar a toda prisa..." (p. 181). En Lynch, ya lo sabemos, los términos del dilema son irreductibles, las pérdidas lo son para siempre.

El eje de las miradas

Así las cosas, no nos debe sorprender la doble posición que este personaje ocupa en las diversas perspectivas adoptadas por el narrador. Es casi el corolario lógico de ese doble papel desempeñado por el personaje. Por ejemplo, puede ser él mismo un interesante objeto de observación, entre humorístico y pintoresco. El narrador, puede, entonces, incluso, confirmar la observación de los gauchos, su perspectiva. Tras narrar, por ejemplo, la expectación levantada por la llegada de Mr. James, la instancia narrativa confirma su justificación y se demora en el insólito cuadro:

"Y por cierto que no era para menos: apareció de repente, allá por el bajo de la laguna, jinete en el petiso de los mandados de 'La estancia', más cargado de bártulos que el imperial de una diligencia y desplegando al topo de su alta silueta, nítidamente recortada sobre el fondo gris de la tarde lluviosa, un gran paraguas rojo..." (p. 25).

Sobre cómo traza una comunidad criolla interclasista el común lugar desde el que lanza esta mirada ya se ha hablado. En otras ocasiones, el inglés se integrará en el cuadro familiar formado por los puesteros de "La Estaca", y provocará escenas insólitas que el narrador no desaprovechará. Así, por ejemplo, las "charlas de divulgación científica", con que obsequia a toda la familia (p. 40); así, "era cosa de verlo", caminar cada mañana

flemáticamente hacia su trabajo (p. 33). Incluso la caída del caballo motivada por una broma de Santos Telmo, puede ser calificada como "cómica" (p. 35).

Similares comentarios, idéntica disposición, presenta el narrador ante el espectáculo de Balbina y Bartolo tratando infructuosamente de leer la carta, y el del inglés y la Negra, repentinamente azorados, poco después, por un comentario de él. "Fue encantador aquello", dice, enmarcando la primera escena (p. 101); "ocurrió entonces algo cómico", puntúa, en el segundo caso (p. 110). Encantadoras o cómicas, ambas escenas son consideradas curiosas, pintorescas, interesantes, por el narrador, que las aísla como cuadros al llamar sobre ellas la atención de sus lectores.

Sin embargo, en muchas otras ocasiones la mirada del narrador se focaliza en la del inglés, y ambos observan desde idéntica perspectiva el mundo gaucho. Esto se observa particularmente cuando la observada es Balbina. Alguno de los cuadros idílicos de los que ella es centro y protagonista son presentados en el texto a través de la mirada de Mr. James. Por ejemplo, en la escena en que Balbina es curada de su dolor de oído por el inglés, es la entrada de éste en la alcoba lo que había permitido la referencia a las "insospechadas pomposidades de mujer" ya mencionadas. La descripción erotizada de Balbina hace coincidir ambas miradas.

Es posible encontrar otros fragmentos en que se hace referencias explícitas a la mirada del inglés como generadora de la descripción. El capítulo VIII, por ejemplo, nos presenta a Balbina, radiante, en una mañana no menos luminosa, dispuesta a sacar agua del pozo. Sin embargo, la cuerda esta terriblemente enredada, lo que acaba por terminar con su buen humor, y la anécdota acaba con una pataleta interrumpida por la intervención del inglés. Ambos estados, la alegría desbordante ("los frescos brazos desnudos, la cabellera revuelta y las morenas mejillas arreboladas", p. 84), pero también la ira desatada ("la boca torcida en un gesto de esfuerzo, delicioso y pueril", p. 85), permiten demorarse en la descripción de la belleza y la gracia de La Negra.

Pues bien, toda esta escena aparece enmarcada y puntuada por referencias a la mirada del inglés, testigo de la escena narrada. Para empezar, la comparación de tanta alegría con otras ocasiones en que ha realizado idéntica tarea, se hace a través de los recuerdos de su observador: "Mister James la había visto otras veces ocupada en la misma tarea; pero, con qué cara y qué desgano" (p. 84). Después, cuando la Negra comienza su pataleta, "como quien se apresta a presenciar un espectáculo que promete diversión honesta, míster James bajó su diario y se puso a mirar con interés a La Negra" (p. 85). El inglés inscribe en el texto la mirada estetizante -y cargada de deseo- que se realiza desde fuera. Sin duda que el gesto delicioso de esfuerzo que hace Balbina es delicioso para ambos.

Y es que si en tanto que extranjero, el inglés era especialmente apto para ser mirado desde fuera, otros elementos lo convierten en idóneo para que el narrador pueda identificarse con él. Por ejemplo, su condición de representante de la alta cultura. Profesor de la Universidad de Cambridge, parece un adecuado trasunto de la posición de ese narrador que se coloca tan por encima del degenerado estanciero de la novela. "Lynch al no conformarse con comparar el gaucho al criollo de ciudad, tiene que recurrir al representante de una capa superior de cultura, reservando al ciudadano argentino el triste y tosco papel de patrón, en el que recarga como nunca los valores negativos", escribe David Viñas⁴. Y es que sólo en un representante de la más alta cima de la cultura podría focalizarse un narrador como éste. Solo un personaje como Mr. James podría amar así a Balbina, leer el mundo pampeano, como hemos visto que lo hace, otorgándole exactamente el mismo sentido que le otorga el narrador -vida intensa y verdadera anterior a la falsedad moderna-, entreviendo el paraíso que la novela lamenta como perdido; sólo un caballero como éste, amante del saber y cuyas diversiones son "honestas", podría servir para desecharla a la vez que el narrador desea.

Un portador pasivo del deseo de otro

"Como quien se apresta a presenciar un espectáculo que promete diversión honesta". Y es que Mr. James es, ante todo, un caballero, un gentleman, como repite a cada momento. Así, aunque por un momento los personajes, se ven arrastrados hacia "el vértigo loco de la conjunción suprema", nada sucede. "En el instante mismo en que sus recias manos se alargaban ya, temblorosas, hacia la grácil silueta de la niña, que, toda estremecida se refugiaba en la sombra, *El inglés de los güesos* tuvo de pronto como una brusca reacción mecánica. -Aoh, no... ¡My God!" (p. 268). No es extraño que poco después Mr. James parezca "una armadura de acero más bien que un hombre" (*ib.*). El inglés es una máquina. Al momento de mayor exaltación, sucede el borramiento total de su sexualidad. Balbina morirá virgen, "por fortuna para el candor de su novela" (p. 142). Difícilmente el narrador hubiera consentido otra cosa.

Esta caballerosidad impecable, este absoluto dominio de sí del personaje, es extremadamente rentable en el relato. Tiene, por supuesto, valor normativo. El sexo hubiera supuesto una mancilla imperdonable en la candorosa, inocente y sencilla Balbina desde la voz autoritaria que otorga el sentido. La hubiera inhabilitado para encarnar todas las Arcadias entrevistas y perdidas para siempre. La Talquina, obviamente, no tiene tantos remilgos.

⁴ *Op. cit.*, p. 49.

Por otro lado, tanta castidad y limpieza acentúa el contraste con la acción degradadora del entorno social, ya lo hemos visto. Pero además, parece posible leer la extremada caballeridad de Grey, su empeñada castidad durante los largos meses de estancia en la pampa, de otra manera, que no viene a corregir las anteriores sino a añadirse a ellas. Mr. James es idóneo para focalizar en el interior del relato la mirada erotizada del narrador, precisamente porque recibe en su experiencia el dilema que la novela le plantea, pero es, por momentos, un vehículo pasivo del deseo de otro, su escritura ficcional. No es rival para él. "Es más que probable que si en vez de Míster James se hubiese tratado de cualquier otro hombre, la salvaje e ingenua virtud de *La Negra* hubiese corrido de inmediato los más graves riesgos" (p. 142). Pero es precisamente él, y no cualquier otro hombre. El narrador en el interior de su ficción, en la que él es la imagen del estanciero gaucho, no lo olvidemos, diseña al portador de su deseo como un eunuco⁵.

Todas estas cosas es el inglés. En el centro de todos esos vectores narrativos está. Y por supuesto, es también aquel que viene de fuera, altera la armonía existente, y acaba fatalmente desencadenando la destrucción del mundo que tan bien le recibió. Es el ladero, la presencia del cual desencadena el conflicto y el drama que hacen a la novela existir, precisamente porque al aplicar su lógica, "el egoísmo de las grandes ciencias", extraña a la que rige en la pampa ficcional, supone en la práctica la cancelación de ésta. Una vez se ha alterado el plácido espacio premoderno, ya no hay marcha atrás posible.

El inglés, es, por lo tanto, el catalizador de todos los procesos y conflictos que dan sentido a la novela. Es el eje de todas las perspectivas. Hace posible la comunidad nacional precisamente porque se convierte en el objeto a excluir sin el cual no es posible; confirma la lectura del narrador de su ficción y se convierte en el portador de su deseo; hace posible la lectura metafórica y generalizadora en tanto que elemento ajeno y moderno, que supone la cancelación del orden previo que se presenta como deseable durante el relato de su desaparición. No mentía Lynch, no habría novela sin el ladero. No por casualidad nombrar esta novela, *El inglés de los güesos*, es precisamente nombrarlo. A él y a su función.

⁵ Y eso que la referencia a la foto de una cantante de Music-Hall, Erlienne, que guarda en su habitación, hacen pensar que en Inglaterra su comportamiento no es exactamente ése (p. 108). Incluso se ríe, cuando La Negra le pregunta si es su novia. Es "'un coso mucho largo' y muy difícil de hacer comprender a 'Babino'" (p. 109). Queda claro así que una cosa son las urbanas cantantes de Music-hall, y otra muy distinta la salvaje e ingenua virtud de Balbina. El narrador, obviamente, en su feudo particular, tampoco hubiera consentido otra cosa.

8. Conclusión: el instinto, padre y defensor de la vida

Así las cosas, en las dos novelas de Benito Lynch que venimos analizando, aunque presentan indudables puntos en común con otras de las que ya nos hemos ocupado en este trabajo, podemos encontrar también numerosas particularidades: algunas procedentes de su especial lugar de enunciación, gráficamente metaforizado en los relatos de las biografías por esa casona solitaria, último reducto de un heredero de la generación del ochenta absolutamente descolocado; otras, del particular cruce de discursos que realiza. Tanto *El inglés de los güesos* como *El romance de un gaucho*, y muy especialmente esta última, pasan a la historia de la literatura argentina en calidad de epígonos. Son, como su autor, como la ficción que de él construyen las biografías, últimas muestras de un género ya periclitado, al límite mismo de su agotamiento.

Sin embargo, no hemos de obviar un hecho altamente importante y significativo. Descontando a Eduardo Gutiérrez, tal vez sea Benito Lynch el escritor más leído de todos los incluidos en esta Tesis Doctoral. Las historias de la literatura tienden a focalizar en la producción de los años 20 los diferentes intentos vanguardistas, y dejan fuera de campo, considerándola casi residual, esta narrativa, que, heredera tardía del naturalismo, era sin embargo considerablemente más leída. Su pregnancia en el cuerpo social era sin duda alguna mucho mayor.

Obra naturalista escrita en el momento en que el canon letrado va dejando fuera los recursos retóricos tendentes a obtener una impresión de transparencia; escritura que busca una recepción masiva a cargo de un representante de la vieja oligarquía que construye un personaje público desdeñosamente ensimismado; de nuevo, nos encontramos elementos que confluyen en un texto extremadamente complejo, susceptible de agenciamientos críticos muy diferenciados. Resulta muy tentador afirmar que si Rafael Obligado *gentleman* del 80 en el 80, en el momento mismo en que el género gauchesco acababa de clausurarse, entrevió la necesidad de controlar el flujo de ficciones de lo nacional y escribió un poema, *Santos Vega*, precisamente para los nuevos circuitos de edición que alcanzaban una recepción masiva, Benito Lynch, al otro lado, reproduce este gesto y lo clausura definitivamente.

Gentleman del 80 en los años 20, Benito Lynch escribe novelas herederas de la tradición gauchesca, de las versiones novelísticas del imaginario, pero también de la retórica del folletín, y escribe con todo eso una última impugnación de la modernidad. Si Obligado defendía la tradición en tanto que tradición, en tanto que pasado sustentador del presente en el mismo momento que entonaba el canto épico del progreso, Lynch, desde un lugar similar pero desplazado, al otro lado del proceso modernizador diseñado por

aquella generación, proclama su fracaso y entona de manera nunca antes ensayada el elogio de la barbarie, precisamente en tanto que barbarie. Esa es su originalidad; ese el elemento confuso que desorienta a una parte de la crítica.

Ficción de transparencia

Y es que las novelas de Lynch no son *Zogoibi*. Nada que ver con ese espacio ausente de conflicto, con esa égloga en que se desarrollan las vidas de los estancieros hasta que la defección del mejor de ellos la eche a perder. El espacio ficcional de Lynch nunca ha sido exactamente una arcadia al uso.

Las diferencias son notables, entonces. Para empezar, el narrador hace menos ostentoso su saber campero, precisamente porque lo desliza al propio comportamiento de la instancia narrativa, a la propia perfección con que la novela se presenta como mimesis perfecta. No hay apenas cuadros costumbristas, esto es, pasajes descriptivos separados de la acción principal. La pampa y las costumbres rurales son también mostradas -y fijadas, normalizadas en su mostración- como en otras ficciones, pero aquí, éstas surgen como al pasar a lo largo del relato.

No se insiste apenas en cómo son los gauchos, esto es, en decirlo, sino que se les hace hablar, se construye su voz como no se había visto nunca en la narrativa, hasta llevarla, en *El romance de un gaucho*, a su último extremo. La realidad aparece presentada con tanta voluntad de minuciosidad, de inventario exhaustivo, son tan apabullantes y detallistas los efectos de real, que su saturación lleva por momentos al conjunto al límite mismo de la verosimilitud. Sin embargo, en ambos casos y por momentos, parece que la pampa es escenario y no el tema único de las novelas de Lynch.

Saber literario, saber del resto

A cambio, los excursos y las digresiones del narrador se van a deslizar hacia temas como el amor, el comportamiento de las mujeres, o las reacciones humanas ante determinadas circunstancias extremas. El saber literario se muestra como un saber menor, saber del resto, de lo que las grandes disciplinas dejan fuera y, sin embargo, teje de manera fundamental la subjetividad. Es un saber sobre lo pequeño, sobre lo menor, sobre lo privado. Ni una sola de las mayúsculas de Lugones o Gerchunoff, ni la Patria, ni Mayo, ni nada de eso, aparecerá en estas páginas. Antes al contrario, parece que se quiere presentar al lector la historia de una puestera enamorada, las calamidades del inmaduro y

terco Pantaleón, mucho más que una versión definitiva y totalizadora del imaginario nacional.

Sin embargo, y lo hemos visto también a lo largo de las páginas precedentes, que no se vincule explícitamente lo privado a los grandes universales que nombran la nación, no quiere decir que no se opere una politización más sutil, y no exactamente con el mismo sentido. Me refiero, por ejemplo, a la evidente moralización que el narrador gauchesco de *El romance de un gaucho* realiza de manera constante, aunque imperceptible, entre ese sinfín de minucias que constituyen la novela. Se trata de una moralización que, sin hacer explícito el nombre del Estado, regula hechos cotidianos de las existencias privadas. Y me refiero también a la comunidad nacional e interclasista que une al narrador y los gauchos, y excluye al inglés de los güesos y a los torpes y ridículos peones de la estancia de don Venero Aguirre. La retórica del folletín, estructuradora de los relatos, escribe, en tanto que género de masas, quién es el destinatario de tan minuciosa casuística normalizadora.

Espacio nacional y espacio transdental

Obsérvese de paso, cómo la pampa, por momentos, es en estas novelas imagen del espacio de la nación en tanto que origen, en tanto que escenario típico y acabado. Pero obsérvese también, que en muchas ocasiones trasciende este significado, y el dilema de un inglés puede ser perfectamente entendido por narrador y lectores, hasta el extremo de marcar una de las líneas de sentido centrales de la novela que protagoniza.

A un presente explícitamente caracterizado como confuso, perverso, degradado, caótico, a unas relaciones sociales que necesariamente ensucian todo lo que tocan, como muestran una y otra vez estas novelas, ya sea en forma de los vecinos de al lado, ya en forma de las correrías que terminan por destruir al inocente Pantaleón Reyes, frente a todo eso, se erige un pasado original de la nación, pero que no se idealiza de acuerdo al patrón de un Larreta, sino que se desliza hacia una vida bárbara, salvaje, y sin embargo verdadera, intensa, armónica a su manera, y, por encima de todo, inteligible. Una operación similar realizará en algunos momentos Ricardo Güiraldes.

La pampa de Benito Lynch es una arcadía también, pero es una arcadía bárbara. Es el estado de naturaleza: salvaje pero justo, o, lo que es lo mismo en estas ficciones, ordenado. Las pasiones son primitivas, pero sinceras y puras; los hombres son violentos pero leales. Nada, ni el amor, ni tampoco el odio -sustentado por la última versión del cuchillero, el "chiquilín" Santos Telmo-, aparece mediado por los filtros sociales rechazados como falsos e hipócritas. La soledad, como la de Pantaleón en la primera página de su novela, escuchar las órdenes primarias del instinto, padre y defensor de la

vida, son las únicas posibilidades de felicidad. La impugnación de la modernidad, parece llevar en Benito Lynch a una impugnación completa de la sociedad. Los valores que se salvan y que se oponen como criterio para el rechazo: el trabajo, la fidelidad, la jerarquía... son, sin embargo, inequívocamente significativos.

Esa antigua armonía bárbara tenía entonces dos términos, los gauchos, bárbaros pero honrados, trabajadores aunque violentos, y los patrones, también con su dosis de barbarie, que los mantenían a raya, alternando las dos figuras del padre: benevolencia, y mano dura.

El primer término, aunque no encontremos payadores en esta pampa, subsiste en las novelas de Lynch, en el puesto de "La Estaca", en el mensual Victoriano Oros, en el abnegado capataz de don Venero Aguirre, que lidia infructuosamente con los gringos, en los niños, como Bartolo, o como los peoncitos Zoilo y Serapio, en los animales como Diamela, o el fiel caballo de Pantaleón, el malacara grande con el que es tan ingrato...

El segundo, ya sólo puede ser ocupado por el resistente, por el irreductible narrador, y sólo en ello consiste la renovación de la vieja alianza entre el discurso letrado y sus gauchos de ficción que viene a proponer el texto. Los otros estancieros han fallado lamentablemente, por degradación (el patrón de Balbina, don Pacomio, los Rozales...), o por traición (don Venero Aguirre). No es extraño que el oligárquico Lynch les exija más que a nadie, como lo hace el personaje de las biografías con los miembros de su clase social; no es extraño que sea especialmente duro con ellos; ni que las moralejas del *El romance de un gaucho*, se extraigan de las carnes de los infortunados estancieros que pueblan su paisaje.

Aunque, como no puede ser de otra manera, los estancieros de las novelas de Lynch son estancieros menores, dejados muy atrás y muy abajo por la mirada del narrador. Advenedizos como el de *El inglés de los güesos*, pequeños estancieros toscos y agauchados, como la práctica totalidad de los que comparten pampa de ficción con Pantaleón Reyes. Las excepciones, como Venero Aguirre, una vez más, muestran precisamente la traición histórica que Lynch les atribuye desde el final del camino.

La función catastrófica del ladero

Y es que en esta pampa de ficción, las amenazas siempre llegan desde fuera. Son esos gringos peones que pueblan la estancia "El Mirador" y que se presentan como desplazando inexorablemente a los criollos. Pero lo son también los "laderos", los recién llegados que trastocan con su presencia el orden anterior, y que generan así el argumento y los conflictos de las novelas. Desde fuera llegan Pedro y Julia, a romper el plácido

equilibrio entre Pantaleón y su madre, a crear el conflicto e introducirlos de golpe en la historia, a acelerar el tempo de sus vidas. Y, por supuesto, desde fuera llega Mister James, a causar idénticos efectos en La Negra, a arrastrarla sin querer a su destrucción.

El inglés de los güesos, incipiente catedrático de Cambridge, procede del más alto lugar de la cultura. Así las cosas, en muchas ocasiones el narrador puede observarlo con curiosidad y extrañeza, pintoresco y extraño en el tipificado paisaje de lo propio, más propio aún desde que él está allí y lo hace contrastar con su ajenidad. Pero, del mismo modo, será el único hombre de cultura con el que el narrador pueda identificarse. No lo puede hacer con los estancieros, menores, degradados o traidores, pero sí con el sabio europeo, encarnación perfecta de nuevo de los viejos ideales culturalistas del 80. Y lo hace, aunque para ello haya de convertirlo en una especie de eunuco, de portador pasivo de su propio deseo.

La escritura del deseo

Los dos, inglés y narrador, entonces, pueden leer de idéntica manera el espacio de la pampa, su "bárbara sencillez". Los dos, entonces, lo comparan implícita y explícitamente con la vida urbana y moderna, con las miserias de la sociedad. Para los dos, para el inglés y para el narrador, se hace imposible la marcha atrás, y el objeto de deseo se torna inalcanzable. La marcha del inglés comporta la destrucción de Balbina. Una vez puestos en contacto los dos mundos, nada puede ser ya igual. El uno marcha con la cicatriz de la pérdida, la otra desaparece definitivamente.

La cicatriz de la pérdida es en el narrador la propia escritura. En los textos reaparece una y otra vez el escenario perdido para escenificar en cada ocasión la irrupción del ladero y la destrucción. Diferentes mujeres, sencillas, puras, vírgenes, inocentes, son erigidas en diferentes textos como encarnación, como resumen y quintaesencia de esta imagen de lo rural. Así es Marcelina, en *Los caranchos de La Florida*; así es Balbina, en *El inglés de los güesos*. Cuidadosamente son construidas como objetos de deseo. La imagen del otro, es forjada por el deseo del narrador. Es aquello que falta, la negación rigurosa de los males de la ciudad, que tienen también, cómo no, rostro de mujer, y que protagonizan *Plata dorada* o *Las malcalladas*, que se llaman Tita French en el relato de las biografías.

La mirada es entonces obviamente erótica. El narrador escenifica su deseo y la voluntad de la absoluta posesión. Los intrusos, los rivales, serán vilipendidos (el estanciero), ridiculizados (Santos Telmo) o castrados (el inglés). El narrador es patrón y es amante; es el Andrés de *Sin rumbo*, y el don Pancho de *Los caranchos de la Florida*.

No admite competencia alguna en el espacio de sus dominios. La escritura es la reiterada metáfora de una posesión.

El lenguaje literario nacional

El lenguaje, la retórica, es, por último, un elemento fundamental a la hora de señalar el lugar por momentos ambiguo, de estas ficciones. Y es que, de un lado, el especial cuidado en construir el efecto de la mimesis, y el nuevo intento de construir el idioma de los argentinos que supone la inserción de términos del léxico gauchesco en la voz del narrador, culto, y que lleva al experimento límite que es *El romance de un gaucho*, apunta hacia esa imagen del escritor y del intelectual que venimos señalando, su condición de reducto, de último baluarte de unos valores y elementos que se construyen como esenciales y propios.

Las máscaras del narrador

El narrador, como en las viejas obras del ochenta, por momentos adopta entonces la actitud de quien desgrana confidencias y observaciones sobre la vida cotidiana. Es como la literatura que cabría esperar del dandy refugiado en su casona de Diagonal 77, que desgrana sus recuerdos y experiencias en forma de ficción para sus iguales. De otro lado, la innegable presencia de la retórica y la estructura del folletín apunta hacia la consecución de una recepción masiva. Una vez más, surge el nombre de Rafael Obligado. Se aspira a trasladar al cuerpo social una determinada construcción de lo nacional, una determinada asignación de sentidos, que incluye el lamento por la armonía jerárquica perdida, y la afirmación de la persistencia del propio lugar elevado de enunciación, que ahora suma a las legitimaciones de la propiedad y del linaje, la que se define como propia del escritor. El lugar de enunciación solitario y elevado que se construye sólo parece cobrar entonces completo sentido, paradójicamente, a partir de su reconocimiento público. De alguna manera, parece que dependa de él.

El escritor como poseedor de un saber sobre la esfera de lo privado; el escritor como aquel que conoce realidades originales, tradicionales, que estaban antes, experto en la *realidad profunda* de la nación; el escritor como develador del sentido último y esencial -ostensiblemente despolitizado- de la existencia humana más allá de las máscaras sociales; el escritor como espíritu letrado y superior que finge hablarle a sus iguales y escribe en la estructura de sus novelas la búsqueda del público masivo. De este modo, una vez más, una narración de tema gauchesco implica una definición fundante del lugar del intelectual

moderno, un discurso de legitimación, pero también una escenificación de sus contradicciones¹.

¹ Por todo ello, son especialmente significativas las posiciones críticas que enfatizan la supuesta alianza que mantiene el narrador de estas ficciones con sus gauchos, su lectura en clave de denuncia social de los abusos de los estancieros. El ejemplo más acabado lo constituiría la propuesta de lectura de Roberto Salama. Y es que, en cierto sentido, esta alianza existe. Los gauchos cuentan con la simpatía del narrador en novelas en que los estancieros son vilipendiados. En determinados casos, incluso, como tuvimos ocasión de comprobar, el narrador podía lanzar las acusaciones focalizado en la perspectiva de los peones, aunque esto siempre resultaba más sencillo de realizar con respecto a los administradores que directamente respecto a los patrones.

Ahora bien, no puede olvidarse que esta alianza se establece precisamente por la condición de resistentes del viejo orden que tienen los peones. A través del mantenimiento de su posición intacta, pueden leerse los lugares relativos que se le atribuyen en el orden natural. Y precisamente, esta relación jerárquica, entre autoritaria, erótica y paternalista, es la que se mantiene entre los gauchos y el narrador que los crea. Y esa subsistencia fundamental de la jerarquía es precisamente lo que vienen a velar esas lecturas.

Estas posiciones críticas a estas alturas del análisis vienen a alertarnos sobre dos hechos muy interesantes. Por un lado, como podíamos observar a propósito de los folletines de Gutiérrez, el detectar determinados elementos tendentes a clausurar el sentido de las ficciones, no debe hacernos pensar que esta clausura se produce efectivamente en su recepción. La multiplicación del fenómeno de lectura vuelve inexorablemente a abrir el texto, realiza una selección diferente, borra otros elementos, y lo conecta de otra manera con otros relatos exteriores a él. Sólo así es posible leer a Lynch en clave revolucionaria, o poco menos. Pero lo cierto es que si hay un solo texto crítico, como el de Salama, que la hace, es que esa lectura es posible, y puede ser operativa en un determinado momento histórico. La multiplicada recepción del texto puede optar por aislar la alianza y leerla desde la establecida por el sujeto de la lectura. El texto, como el Quijote de Pierre Menard, no es nunca idéntico a sí mismo.

Pero al mismo tiempo, resulta muy interesante ante esas propuestas críticas preguntarse por las contigüidades, por los trasvases de sentido, por los fenómenos de contagio entre los dos textos. Es decir, si Salama puede leer como contigua la alianza entre el narrador de Lynch y sus gauchos, y la suya propia con "el proletariado", ¿no estará produciendo efectivamente esa contigüidad? Es decir, ¿no será posible leer determinada alianza de una de las versiones del intelectual, de izquierdas, en esta clave: mantenimiento de la jerarquía con el otro, al que se pretende dar voz y guía, paternalismo, y erotización de esa relación también vertical?

Capítulo 9

Los gauchos literarios y el saber sobre la nación

Hemos llegado al final de nuestro recorrido por las versiones literarias del gaucho. La última, la de Pantalión Reyes y su amor imposible, se publicó el año 1930. Otra vez, fuera de los textos, en el relato de la historia, el general Uriburu toma el poder leyendo una proclama escrita por Leopoldo Lugones. Como el otro relato, también éste tiene un final trunco.

Como anunciamos al principio, esta novela de gauchos nos ha contado la misma historia del capítulo 1 aunque con su propia lógica. A estas alturas, ya podemos hacernos una idea del personaje que la ha protagonizado: el gaucho, el gaucho de la literatura. Sabemos que es valiente, corajudo, que pocas veces ataca por la espalda, si es que ataca, que tiene gran destreza en los saberes ganaderos. Sabemos que ama a su patria, sea ésta la Argentina entera o la provincia de Buenos Aires, y que sale a defenderla cuando es necesario, en cualquier circunstancia, aunque se halle fuera de la ley y sin esperar nada a cambio. Sabemos que respeta a sus patrones, sobre todo a los que se hacen respetar, porque le demuestran que son gauchos como él, pero mejores, y porque saben ser duros sin ser injustos. Sabemos que tocan la guitarra, y que improvisan versos de amor o de combate, que disputan entre ellos el título de mejor cantor del pago en largas payadas de contrapunto. Sabemos que su poesía es la poesía natural, de los campos y de la tradición.

Sabemos también que son serios, taciturnos, que no hablan a menos que tengan algo que decir. Sabemos que su conversación se anima al final de su jornada laboral o guerrera, tomando mate amargo en torno del fogón, y que entonces se refieren anécdotas maravillosas o cuentos de aparecidos. Sabemos que aman apasionadamente, y que ofrendan sentidos versos a sus amadas de trenzas negras. Sabemos que visten poncho y chiripá, que usan facón y boleadoras, que la rastra de su tirador está adornada con monedas y que cubren su cabeza con un chambergo. Sabemos que enjaezan con cierto lujo sus caballos y que su sueño es tener una tropilla de un solo pelo. Sabemos que aunque su origen es nómada, y por eso aman el trabajo de resero y su sensación de libertad, pueden ser excelentes peones de estancia e incluso, si se lo proponen, campesinos. Sabemos que todo ello no puede dejar de combinarse con una evidente tosquedad, originales e imperfectos como son, y que a veces eso hace refír. Y sabemos que siempre aparecen para desaparecer, que las novelas hablan de ellos en pasado, y que, normalmente, antes de irse, transfieren su saber y su legitimidad de argentino original al hijo del patrón, aunque a veces pueden depositarlo también en determinados colonos acriollados.

Todas esas cosas y muchas otras, sabemos del arquetipo literario que es ya el gaucho en 1930. Parecidas cosas dirán de él las historias literarias, e incluso, como vimos, algunos ensayos descriptivos y etnográficos. El círculo se ha cerrado, y la literatura, al final del camino, ha construido la realidad y el principio que fundamenta lo verosímil. Esta versión del gaucho es la ficción hegemónica, esto es, la realidad, esto es, la historia. Así sienten muchos argentinos que ha sido el gaucho. Ése es el personaje de los relatos de origen, ése, uno de los emblemas de la nación, y éstas no son, desde luego, las formas menos poderosas de existencia.

Las nueve versiones del gaucho

Sin embargo, lo cierto es que a lo largo de los nueve textos analizados de siete autores diferentes, hemos asistido a una etapa importante en la formación de ese arquetipo. O más exactamente, hemos visto nueve versiones ninguna de las cuales es todo el arquetipo, y que sin embargo escriben el proceso de su construcción. Hemos visto entonces cómo el propio arquetipo no es siempre igual a sí mismo, cómo los gauchos literarios habitan siempre pampas diferentes.

Así, al inicio de nuestro recorrido, vimos tres ficciones que podían servirnos de puntos de partida diferentes. De un lado, vimos enfrentar a los policías rurales a un gaucho excepcional, llamado Santos Vega, escritura por tanto de la tradición y del género gauchesco del XIX, rodeado de gauchos no tan excepcionales o que en ningún caso podían elevarse hasta su altura. Era valiente, limpio peleando y excelente poeta, pero, llegado el caso, podía ser implacable con los enemigos. El motivo de la lucha era que los otros no reconocieran su excepcionalidad, algo que sí hacían los demás gauchos, que sabían leer la aristocracia en sus rasgos, en sus ropas y en su voz, y lo trataban como tal. Con todo, esta escritura de las jerarquías en el interior de la comunidad gaucha no evitaba la sangre ni el enfrentamiento con los jueces de paz, ni que el público apostado en las colinas jaleara la venganza del héroe. *Santos Vega*, además, junto a su continuación *Una amistad hasta la muerte*, es el único caso de folletín de Gutiérrez en que el gaucho azote de las partidas rurales muere de muerte natural, sin que el aparato legal pueda alcanzarle. Y además, el único caso en que todos esos enfrentamientos a muerte son narrados en primera persona.

Distinto es el caso de *Hormiga Negra*, planteado como un ejemplo de las capacidades de redención que tiene el sistema penitenciario. Sin embargo, entre el relato de la conversión del protagonista, que enmarca la novela, vamos a asistir a una auténtica carnavalización de la violencia, donde el tono festivo que preside las bravatas y la muerte,

las peleas contra las partidas, igualadas a los desafíos de pulpería, sólo cede ante el respeto debido a los patrones, y al patriotismo bonaerense que caracteriza a las criaturas literarias de Gutiérrez. Así las cosas, aún con todos los elementos neutralizadores que se quiera, aunque si buscamos coherencia ideológica en los planteamientos del folletín no la vamos a encontrar, lo cierto es que Santos Vega, y los gauchos matreros del folletín, los textos que integran el personaje creado por la poesía gauchesca en la imaginación urbana, eran sobre todo héroes populares.

Al otro lado de la institución literaria, mientras tanto, el imaginario letrado anterior comenzaba a dar muestras de crisis. Pudimos verla escenificada en *Sin rumbo*, de Eugenio Cambaceres, en la tensión irresoluble entre Contreras, bárbaro y traicionero, y el venerable patriota ño Regino que sólo vive para servir a su patrón, y que convierte con su vida la historia nacional en una historia de familia, la relación jerárquica en parte del contenido de la tradición y de la historia. Pudimos asistir también a la metamorfosis del paisaje, que hace llorar de vuelta de la ciudad. Y muy especialmente, vimos el desborde de las viejas categorías en las diferencias de Donata consigo misma. Ya no hay rastro de tosquedad en ella después que ha desaparecido, y después que la novela ha descrito el amenazador espacio en que se ha convertido la ciudad modernizada. Los gauchos de Cambaceres son los bárbaros de Sarmiento y los habitantes de las Arcadias futuras, y lo son a la vez. La hija del estanciero y la china no puede vivir todavía para proveer transcendencias. La novela, en efecto, se cierra "sin rumbo". Los críticos del futuro le darán uno leyendo retrospectivamente.

En torno a la emblemática fecha del Centenario de la Revolución de Mayo, en la primera década del siglo XX, nos encontrábamos con otras tres versiones del gaucho, que seguían algunas de las líneas de sentido anteriores, pero que resultaban bastante diferentes. Por un lado, Leopoldo Lugones operaba en *La guerra gaucha* una auténtica militarización del arquetipo y de la tradición gauchesca. Los gauchos lo dejaban todo para ofrecer sin vacilar su vida por la Independencia de la patria. Las canciones populares, los cuentos en tornos del fogón, los payadores, todo, se vinculaba a la lucha contra el enemigo, y a la religión laica de la patria, encarnada en símbolos diversos, entre ellos, y no el menos importante, en el caudillo Güemes, a su vez fiel a otros caudillos. Obviamente, el narrador no dejaba de mirar a los protagonistas de su epopeya con cierto distanciamiento, pero es que, precisamente, el que los "humildes" personajes de estos relatos ocuparan con absoluto desprendimiento su lugar en la jerarquía era uno de los motivos más importantes de su glorificación. No en vano, la patria se mostraba señalando hacia lo alto. Todas estas cosas, quedarán incorporadas a la tradición en calidad de obligación ineludible.

Ambiguos eran los gauchos que habitaban los campos cercanos a *Pago Chico*. En una ficción que, en parte, se presentaba como una desmitificación de los arquetipos gauchescos, podía representar al pueblo víctima de las arbitrariedades de la autoridad. Sin embargo, pronto se presentaba esta obra como una suerte de muestrario de ficciones del gaucho, y podíamos encontrarlo como personaje cómico o picaresco, como payador, poeta natural, cantando plácidamente al término de su jornada laboral en la estancia, o como símbolo de la tradición nacional arrasada por la llegada del extranjero. Insospechadamente, también, las autoridades de pronto participaban del carácter gauchesco, y en tanto que hibridaciones del gaucho, se presentaban como "individualidades de transición" condenadas a desaparecer, y con ellas sus arbitrariedades. Al final, los gauchos pasaban a formar parte del relato original, mirados simultáneamente con condescendencia y con nostalgia, como personajes bufos de los mismos relatos que los viejos comisarios o jueces de paz corruptos.

Otro relato que incluía la desaparición del gaucho era *Los gauchos judíos*, de Alberto Gerchunoff. En este texto, los gauchos eran sobre todo viejos, con todo el peso de la tradición y de la historia sobre sus espaldas, llenos de saber sobre el campo y sobre la patria, pero también seres violentos y primarios, como el que asesina a uno de los más venerables de entre los colonos. Son valerosos, pero su culto al coraje incluye aberraciones como el asesinato de un hijo cobarde en un duelo a facón, por lo que el lugar adecuado para tanto valor son los relatos ubicados en el pasado. Puede decirse que los gauchos aparecen a punto de desaparecer, realizando el transvase de sus saberes y de su identidad a los (gauchos) judíos. Por supuesto, la arcadía paternal de los judíos es también, entonces, una arcadía paternal gauchesca al estilo de las ficciones imaginadas en la ciudad letrada ante los nuevos tiempos de agitación social.

Por todas estas cosas, estos relatos constituyen un lugar privilegiado para observar como hacia 1910 el gaucho era el emblema más acabado posible de la tradición argentina, de la identidad nacional, pero que los valores que encerraba era transferibles, y que los relatos de origen de que eran protagonistas acababan con su desaparición. Es más, puede intuirse que precisamente esa desaparición, siempre anterior al momento de la enunciación, es condición de posibilidad de la existencia del relato mismo. La inversión de la dicotomía de Sarmiento sólo puede realizarse situando la figura del gaucho en el pasado. Sus valores son escritos en calidad de herencia. En cualquier caso, estas tres ficciones del Centenario muestran además la magnitud de la operación letrada de neutralización del imaginario gauchesco parcialmente incontrolado del 80. En estos textos, el cuchillero siempre es otro o pelea por la patria, e, incluso en la ficción del

opositor Payró, los gauchos viven en estancias de régimen patriarcal y apacible, en las que cada cual cumple felizmente su lugar asignado por la ley del narrador.

Y por último, los gauchos epigonales de los años 20, los más próximos, en cierto sentido, a la cristalización del arquetipo. En los gauchos de Larreta, sin embargo, se ha producido una interesante disociación. Puede decirse que el más gaucho de sus personajes es el patrón. Como hará por esas mismas fechas Ricardo Güiraldes en *Don Segundo Sombra*, es el estanciero, el oligarca, el depositario de la tradición. Pero si Güiraldes escribía el relato de la transferencia, Larreta hace convivir, desde el principio, al criollo auténtico, Federico, con otros gauchos, sus peones, que arrastran su miseria por la novela, que sirven con agrado y elegancia al patrón, o que con sus matrerías acentúan la criollidad del paisaje y de los detalles del desenlace. Los payadores, apenas le ponen fondo musical a una noche estrellada. La íntima condición gauchesca, "como la custodia lleva la hostia", de Güiraldes, se da aquí por supuesta, y sólo así puede tener sentido la alegoría del destino nacional que pretende construir Larreta, en el que el prototipo del argentino va a ser corrompido por una extranjera -esposa del que construye una fábrica en la pampa- que le llevará a su completa destrucción. Antes, como vimos, un personaje teorizaba sobre la necesidad de que la tradición mantuviera su identidad consigo misma, personificada en el viejo gaucho que sostiene el portón para que pasen los auténticos protagonistas de la novela. Una vez completada la inversión del ideario del 80, la utopía de esta novela es la detención de la historia.

Y, como último jalón de nuestro recorrido, los gauchos imaginados por Benito Lynch, otro de los escritores que construyó el personaje del estanciero gaucho, y que, sin embargo, lo dejó fuera de sus novelas. Es el que no está, el que ya no está, el personaje complementario de los gauchos instintivos y nobles, y que sin embargo ha traicionado su destino. La única relación patriarcal posible podrá establecerse entre los gauchos y el narrador, en unas ficciones que erigen una y otra vez arcadias bárbaras para narrar su destrucción. Arcadias bárbaras, porque la "barbarie" no es ya en estas ficciones un resto, precisamente aquello que condena a los gauchos a la desaparición y deja leer la distancia establecida por el narrador, sino que nos encontramos ante la versión gauchesca más perfecta del "buen salvaje" en la literatura argentina. La "barbarie" de los gauchos es ahora el instinto, "padre y defensor de la vida", la existencia primaria y natural perdida y añorada por el hombre de ciencia y por el narrador letrado. Pero, por supuesto, esa vida natural, incluye, en tanto que natural, la propiedad y la jerarquía. Esta ficción de la vida instintiva y generosamente entregada de los gauchos, o de Balbina, la enamorada del inglés de los huesos, es construida y sostenida por el deseo del narrador, y una y otra vez arrasada en desenlaces abruptos.

En *El romance de un gaucho*, por último, nos encontramos, como al principio del recorrido, con la narración en primera persona de un gaucho. En este caso, se trata ya de un documento cultural donado simbólicamente por el autor al hijo del patrón que es quien realiza su publicación ficcional. Pero además, podemos observar de manera ejemplar, cómo el narrador sólo le cede la voz al gaucho para hacerle moralizar. Todo lo que estaba implícito en *El inglés de los güesos*, es desgranado en una minuciosa casuística moral por el narrador gaucho. Por lo demás, la infracción tiene su castigo, y la virtud su premio, en un mundo ficcional habitado por gauchos juiciosos y fieles, y patrones que, ahora sí, escenifican todas las formas posibles de la traición en estos relatos, de la venalidad al cosmopolitismo. Y una vez más, una muerte repentina cierra el relato, y sólo la estancia moderna y llena de gringos es la que permanece. En este caso, la narrativa de Benito Lynch ya no volvería a levantar su arcadía bárbara. Ésta es su última novela.

Sobre la violencia y la ley

Como explica Josefina Ludmer en su texto tantas veces citado, *El género gauchesco: un tratado sobre la patria* (1989), el género gauchesco del siglo XIX construyó una voz del gaucho para dirigirla en la guerra, para otorgarle una comunidad y un enemigo, para dirigir el sentido de su violencia. Y ese espacio ficcional fue objeto de una disputa paralela a la que se mantenía en los campos de batalla. Los textos que hemos analizado en esta Tesis Doctoral, suponen la entrada en la imaginación urbana de ese personaje protagonista de la gauchesca. De él hereda aptitudes fundamentales, como la música y el canto, como la conversación en torno del fogón, como una serie de marcas lingüísticas en su voz que la señalan como otra. Y de él hereda también el facón y el gesto de esgrimirlo, y también un tono de su voz, el desafío. La gauchesca era, como decía Ludmer, un tratado sobre la patria, un conflicto de legalidades, un debate sobre el sentido de la palabra "gaucho". Estos textos, que construyen la imagen del gaucho como elemento tradicional, van también a hacerla objeto de una cierta polémica. ¿Dónde se sitúan estos personajes gauchos y sus narradores respecto a la ley? ¿Cuál es esta ley y quién la dicta? ¿Cuál es el sentido de la violencia? Éstas son preguntas a las que, de una forma u otra, responden también los textos analizados. Y lo hacen de formas diferentes, aunque es posible sin duda trazar una línea de sentido. Por ejemplo, la ficcionalización del monopolio estatal de la violencia, y la constitución de una comunidad viril en el valor, imagen posible de la comunidad nacional.

Los relatos de Eduardo Gutiérrez, por ejemplo, parecen, por un momento, recuperar toda la posibilidad revulsiva del personaje. Realmente, sus folletines cuentan

una y otra vez la historia de la primera parte del *Martín Fierro*, pero demorándose en el relato de la venganza. En algunos casos, como en *Santos Vega*, la violencia es extremadamente racionalizada, y sólo la sufren aquellos que agreden al héroe. Por un momento, la violencia parece enfrentar la legalidad oral del gaucho y la legalidad escrita de los jueces de paz, ante el beneplácito colectivo. El personaje protagonista, que es, además, retomando una de las convenciones del género gauchesco, el narrador, parece enfrentarse a una ley que no reconoce. El propio *Hormiga Negra* es capturado gracias a una traición que el narrador no deja de deplorar.

Y sin embargo, lo cierto es que, mirados más de cerca, estos relatos no dejan de presentar elementos que refuerzan la letra de la ley mediante la impugnación de aquéllos que no saben aplicarla. Porque de hecho, el comportamiento del juez de paz que desposee a Santos es ilegal, y de ahí procede el desamparo del gaucho. Su violencia es legítima, y lo es incluso desde la legalidad que violan los jueces de paz. Santos Vega es inocente desde cualquier legalidad. Es el no reconocimiento de sus virtudes lo que ocasiona el conflicto. Eso, y que los "bandidos" -sentido que también parece compartirse con la ley- compongan las partidas rurales en lugar de ser perseguidos por ellas. También en el caso de *Hormiga Negra* se insiste en la distinción entre la justicia de la ciudad, de la penitenciaría, que rehabilita al preso, y la del campo, cuyos procedimientos en nada se distinguen de los del matrero.

Estos folletines, además, incluyen todo un programa de reconducción de la violencia popular. En las batallas de Cepeda y Pavón, Hormiga Negra demuestra su patriotismo, mientras que en ambas novelas los adversarios, cuando son nobles y valientes, saben reconocerse, e incluso admirarse mutuamente las virtudes. En estas narraciones de Gutiérrez puede leerse, desde el texto de al lado, los *Croquis y siluetas militares*, la fundación de una hermandad viril y castrense en el valor, que tendría amplia descendencia. En este sentido, estos folletines escriben la posibilidad de *La guerra gaucha*. Sin embargo, si estos relatos, por su misma estructura se constituyen ejemplarmente como textos abiertos, polisémicos, las ficciones futuras podrán leerse como un intento de intensidad variable para cerrar el sentido de la tradición.

Sin rumbo es el reverso de estas ficciones. Como en tantas otras cosas, esta novela escenifica la crisis de las categorías previas. El estanciero es el objeto de todas las violencias, la del peón, inmotivada, a la que sólo puede hacerse frente mediante un revólver en la mano, y la intuida de la masa que motiva el repliegue. La violencia del peón reaparece en el desenlace, en la catástrofe que destruye por completo el mundo narrativo. No hay salida aquí, aunque se intuye la diferente peligrosidad de las distintas agresiones. Por otro lado, en esta novela sólo el narrador está del lado de la ley, y no deja de

condenar a unos y a otros. A los inmigrantes, por supuesto, pero también al protagonista, nihilista y abúlico, a quien no deja de espetar calificativos degradantes, y cuyo destino no puede ser otro que la desgracia final. Los únicos personajes, y aquí se traza también una versión de las alianzas del futuro, que cumplen a la perfección las funciones que se les asignan en el mundo narrativo son Villalba, el mayordomo, ño Regino, y el gaucho que muere por salvar a su patrón. Andrés es el primer estanciero de la serie que no cumple con la ley de su clase y es censurado por ello.

En *La guerra gaucha* se han acabado las fisuras. No hay Contreras en el bando contrario. Los del propio -como el "negro morrudo" que le da a comer "carne de godó" a su perro- dirigen la violencia adecuadamente contra un enemigo, que no es menos violento, y que además es traidor. Todos los gauchos luchan encarnizadamente por la Independencia de la Patria. Su nuevo estar fuera de la ley -de España- es fundadora de una nueva legalidad. Es decir, los gauchos fundan ahora la ley. Su violencia está perfectamente dirigida por caudillos y capataces de estancia; sobre ellos, están los patrones, y sobre ellos Güemes, en un perfecto trazado piramidal de la patria. De nuevo la hermandad viril y castrense es la metáfora perfecta de la comunidad nacional, y de nuevo el ejército, cuando sea contrapuesto a las togas y a las cogullas, aparecerá como un espacio libre de todo mal. En esta ficción Lugones escribe ya en 1905 sus llamadas al ejército dos décadas más tarde, convertido en "baluarte de pureza", contra la supuesta degradación de la sociedad.

Algo más ambigua era la situación del gaucho y de la ley en *Pago Chico*. Si en "Poncho de verano", el gaucho, una vez más, era objeto de una ley injusta o de una aplicación injusta de la ley, en otros textos el juez de paz y el comisario se agauchan cómicamente para dictar sentencias justas a su manera o para gastar bromazos. Sin embargo, frente a los extranjeros y los "agitadores", sí se cierra la comunidad (de los valientes, puede leerse incluso), y las palabras de un maestro de pueblo pueden dejar leer el espíritu de la patria y de la ley. Es decir, si hay algo más allá de toda discusión es la existencia del concepto de patria y de la letra de la ley, dictada por cierto en la voz de un gaucho en el relato "Poesía". Que se observe adecuadamente es una cuestión de tiempo y de evolución.

En el caso de *Los gauchos judíos*, la violencia es la de los progroms en el pueblo de origen de los colonos. Pero es también la violencia del gaucho que asesina a rabí Abraham, y la del boyero que mata a su hijo. Violencia vertical, pero ahora de abajo arriba, y violencia de la barbarie condenada a desaparecer al serle aplicado el código de la ley que da con el anciano en la cárcel. Tiene tiempo además el narrador para teorizar la funcionalidad del ejército defensor de la patria y garante de la libertad que ésta representa

siempre que es mencionada, y que se opone explícitamente a la violencia indiscriminada de los lugares de origen. En la versión ortodoxa construida para ampliar hasta la comunidad judía el concepto de nación argentina, se incluye la violencia desde abajo para legitimar la violencia monopolizada por el estado. En las colonias de Rajil las instituciones se exhiben modestamente pero con todo su brillo, y están del lado de los colonos. Es, a estas alturas, una parte importante de la estrategia de nacionalización.

En *Zogoibi*, ficción de los años 20, la violencia del matrero pasa a un segundo plano, no aparece nunca en escena, y su simulacro funciona en el desenlace como instrumento del destino. La única violencia es la de los obreros de Mr. Wilburns obstinados en hacer huelga sin motivo ninguno. El monopolio de la violencia vinculado al orden, es situado por el narrador en el pasado, cuando las estancias se gobernaban "a lo soldado", y su ausencia es una parte de la degradación presente. Sin embargo, a diferencia de Santos Vega, o de los gauchos de Güemes, la ortodoxia de la ley no aparece encarnada en un gaucho, emblema del origen, porque la imagen más acabada de ello, es precisamente la del estanciero que traiciona su propia identidad. La voz de la ley está representada en esta ficción por un sacerdote español. La iglesia y España son también parte de la tradición en la pampa imaginada por Enrique Larreta.

Y por último, en las ficciones de Benito Lynch, la violencia es parte de la arcadia bárbara de los viejos tiempos rudos e inteligibles. Sin embargo, este motivo no aparece de idéntica forma en los dos textos estudiados. En el caso de *El inglés de los güesos*, la violencia es la del matrero venido a menos que es Santos Telmo, una parte del ámbito instintivo y primario en que se sumerge el inglés. Y es una violencia ciega, pero provocada por las maledicciones de los vecinos, es decir, fruto de lo social, fuente de conflicto siempre en las ficciones de Lynch, opuesta al espacio de lo privado. Y es también, la violencia sexual del patrón hacia Balbina, otro de los estancieros vilipendiados por los narradores de estos relatos por transgredir la ley de la clase. De hecho, es incomparable la censura que ésta provoca y la del instintivo Santos Telmo.

En el caso de *El romance de un gaucho*, y de manera paralela a la ya mencionada moralización de la voz del gaucho, nos vamos a encontrar con un comisario intachable que persigue a los matreros, y que sin duda, a una indicación de don Venero Aguirre, hubiera colaborado a la regeneración de Pantaleón. La violencia de los Rozales, una vez más, legitima la violencia legal del Estado. Por otro lado, en un espacio narrativo donde las leyes básicas van a ser la propiedad y la jerarquía -más una moral sexual extraordinariamente rígida- ninguna transgresión quedará sin castigo, sea a manos del comisario, o a manos del destino, es decir, de la mano omnipotente del narrador.

En resumen, podemos decir que si el género gauchesco se había cerrado con la enunciación de la ley por boca del gaucho en *La Vuelta de Martín Fierro*, estas ficciones del gaucho como emblema nacional van a hacerle encarnar la legalidad y la ortodoxia de los valores desde los que es imaginado. Así sucede en el caso de Santos Vega, de ño Regino, de los gauchos de Güemes, del payador de *Pago Chico*, y de los serviciales e instintivos gauchos de Lynch, como el mensual Oros de *El romance de un gaucho*, como don Juan Fuentes, o la pura Balbina, de *El inglés de los güesos*, buenos servidores si tuvieran buen señor.

La impugnación de determinados comportamientos de la clase dirigente, percibida como degradada, se realiza por parte de los narradores precisamente por oposición a la persistencia en la fidelidad de los gauchos, o en el caso más "subversivo", como son los folletines de Gutiérrez, precisamente por no reconocer en el gaucho las virtudes de la letra de la ley. En todos los casos, estos valores y la jerarquía que suponen quedan incorporados a la escritura de la tradición, naturalizados como propios y esenciales de los argentinos, representados en el relato del origen. A partir de Cambaceres, además, serán explícita o implícitamente opuestos a la degradación social presente, es decir, a la creciente movilidad social, y a la aparición de nuevos actores. Incluso cuando escuchemos voces procedentes de estos sectores sociales, la incorporación al sistema letrado pasará por la enunciación gauchesca de la ortodoxia, como sucede en Gerchunoff y Payró. Y junto a todo esto, por tanto, la violencia del gaucho queda vinculada al concepto de patria, y dirigida contra el lugar del enemigo, o del extranjero, de modo que es posible leer, además, la inclusión en algunas de estas ficciones nacionales de una determinada hermandad viril y militar, espacio genuino de la patria y de la pureza, que podremos encontrar en diversos momentos de la historia del militarismo argentino.

El saber sobre el campo y la ficción de transparencia

La poesía gauchesca del XIX se construyó sobre una ficción de transparencia, el doble sistema de marcos. Hasta dos narradores diferentes aislaban la voz oída del gaucho para reforzar así la impresión de oralidad, que era un gaucho el que hablaba, y borrar la presencia del autor letrado que lo había imaginado. *La Vuelta de Martín Fierro*, en el cierre del género, iba a cerrar también el artificio, escribiendo la identidad entre el narrador letrado del título y de la introducción, y el narrador gaucho que relata la acción del canto de Fierro. Puede así, por ejemplo, nombrar como "libro" al poema¹. No es

¹ "No se ha de llover el rancho / en donde este libro esté", *ed. cit.*, vv. 4857-4859, p. 351.

extraño. El narrador gaucho y el letrado confluyen en el mismo momento en el que Fierro enuncia en su voz la ley letrada.

Como acabamos de comprobar, los textos que hemos analizado en esta Tesis Doctoral parten de la ficción de esta identidad de las leyes del gaucho y del narrador. El narrador letrado podrá así ocupar directamente la posición que ocupaba el narrador gaucho, eliminando, en principio, la posibilidad del viejo sistema de marcos. Además, en su entrada en la ciudad, la recepción que se esperaba para estas ficciones era bien distinta. La identificación entre los personajes de estos relatos y sus lectores debía ser ahora de segundo grado. No son exactamente uno de ellos, no es su oralidad la que se reproduce. Es en tanto que emblema nacional que la identificación puede existir.

Todos los relatos analizados, entonces, se van a basar en un pacto de lectura que los caracteriza como verdaderos. Verdaderos o verosímiles, se trata de ficciones que, todas ellas, se plantean como la translación literaria más completa y precisa del mundo rural. Como sucedía con la legitimación de la autoridad literaria del lugar de enunciación, ello se hace incluso negando la fiabilidad de las otras ficciones. Así lo proclaman también los diferentes críticos que, al ocuparse de estos textos, han declarado su "relismo". Todos los relatos, entonces, se basan en una ficción de transparencia, en la convención de que el referente del que dan cuenta -que construyen- es recuperable al otro lado del lenguaje.

Sin embargo, el viejo sistema de marcos sólo podrá aparecer precisamente como un signo de la tradición en el *Santos Vega* de Eduardo Gutiérrez, e, incluso entonces, lo hará con una función diferente a la de provocar el efecto de transparencia que tenía en el género. Estará más cercana a la que presenta la acción enmarcada en otros textos, como *Hormiga Negra*, en que el narrador de folletín va a utilizar los diversos planos narrativos para lograr todos los efectos de suspense posibles. En *Santos Vega*, la presencia sostenida de los dos niveles de la narración, le permitirá además regular perfectamente la alternancia de episodios sentimentales y violentos.

Y es que, si, por un lado, bastaba con algunos rasgos lingüísticos aislados y convencionales para dar la impresión de que era un gaucho quien hablaba a estos públicos urbanos, modernos y heterogéneos, la ficción de transparencia, por otro, venía dada precisamente por la autoridad del narrador. La narración no era verdadera porque el narrador se escondiera, y fingiera así que ésta se desencadenaba directamente ante los lectores, sino precisamente porque aparecía y se hacía acreedor de una confianza y depositario de un saber. El narrador de Gutiérrez aparece como un cronista o como un historiador, alguien que puede ofrecer la verdad como resultado de un trabajo. Y así lo hará también en la siguiente generación de escritores profesionales el de Roberto J. Payró

y su libro de crónicas ficcionales. La verdad de estos relatos descansa en la autoridad del narrador que los enuncia.

Y algo similar sucede con el resto de los narradores de estos relatos. Porque si hay algo que tienen en común, es que todos ellos enfatizan su presencia. Incluso el narrador de *Sin rumbo*, sancionado por la crítica como naturalista, aparece constantemente para mostrarse como el sujeto de un saber. El saber científico de Zola pasaba por el velado de la instancia narrativa; el de Cambaceres, por la exhibición. Sus conocimientos científicos se hacen explícitos, como explícitos se hacen los saberes que provienen de la observación, el saber de la cultura occidental, el saber sobre el campo. Ese sujeto que sabe no puede decir sino la verdad. Descendientes suyos serán el narrador psicologista de Larreta, y el narrador autoritario y omnisciente de *El inglés de los güesos*. El primero, aparece constantemente, no deja ni un solo motivo por valorar o glosar; el de Lynch, más modesto, alterna ilustraciones morales o digresiones culturales con parciales velamientos en los que la ilusión de la mimesis es la principal prueba de su saber.

Y por supuesto, no puede decir sino la verdad el narrador épico de Lugones, situado antes incluso de la novela, en el mundo cerrado y ostensiblemente ordenado de la epopeya. Es la ficción de un narrador premoderno, de un oráculo en el que su estilo elevado es el principal efecto de verdad. Es la voz del sacerdote del arte diseñado por el modernismo.

Y por cierto, que en esta ficción nos encontrábamos otra refuncionalización del viejo sistema de marcos en el relato "Vivac". Pero ahora servía precisamente para escribir en su centro la voz del narrador estetizante contando la historia que el gaucho narra en una voz que no se oye. El sistema de marcos sirve para escribir la transcripción letrada en el lugar que ocupaba la oralidad en el género gauchesco, escribiendo la operación que da sentido a estos relatos y vinculando a ella la autoridad del narrador. Alberto Gerchunoff y su asunción del registro bíblico, por su parte, es otra versión de esa figura sacerdotal. El narrador lírico de Larreta, constructor de alegorías, y diseminador de símbolos obvios en el paisaje, lo es también en parte.

Y por último, en el cierre trunco del relato, una inesperada anacronía: el narrador de Benito Lynch, que en diversos pasajes se escondía para mostrar la perfección de la mimesis y cifrar en ella su saber sobre el campo, desaparece por completo en *El romance de un gaucho*. De pronto, encontramos de nuevo el viejo sistema de marcos, aunque simplificado, y el narrador gaucho relata directamente la historia de otro gaucho. Como único marco, el relato de la escritura del texto y de su donación al hijo del patrón, y también su condición de documento gauchesco.

Este texto, así, se trata de una ficción límite que reescribe el cierre de la gauchesca y lo hace en el género, la novela, que cifró la entrada del gaucho en la imaginación urbana. Reescribe el *Santos Vega* de Hilario Ascasubi. Al otro lado de todos los efectos de verdad que descansaban en la autoridad del narrador, éste desaparece y es su condición ficcional de depositario del texto -correlato del *tour de force* técnico que es también esta novela, máxima muestra de un saber- lo que pasa a cimentar por sí misma la autoridad. Y lo hace, para que otra vez, un narrador gaucho enuncie la ley letrada, en esta ocasión moralizando hasta el detalle este mundo ordenado y justo en descomposición. Sin embargo, es esta misma minuciosidad de la novela, la proliferación de los efectos de real unida a las constantes digresiones morales, lo que lleva el artificio a su límite y termina por mostrarlo. Nuestro corpus termina con un texto que simultáneamente reescribe en 1930 el cierre del género gauchesco de 1879, y realiza el cierre efectivo de este relato de narradores que fingen mostrar el campo argentino en el mismo momento en el que lo imaginan, esta sucesión de ficciones de narradores que dicen la verdad.

El saber sobre el campo, entonces, y este es sin duda otro elemento que contribuye a la mostración constante de sí mismos que realizan estos narradores, es, de manera creciente a lo largo de nuestro relato, un saber prestigioso. Y lo es, porque cada vez es más un saber sobre la nación y sobre su esencia. Es cierto que, como dice Josefina Ludmer, "no hay gaucho sin su Goethe"², sin la mención contigua de la enciclopedia. Pero no es menos cierto que son estas ficciones las que introducen el saber sobre el gaucho en la enciclopedia de la cultura universal. Nunca es ostentado en solitario, pero, simultáneamente, nunca deja de serlo. Aparece junto al saber urbano, y, esporádicamente, junto al saber de la alta cultura en Gutiérrez; junto al saber científico, al saber de la experiencia y, por supuesto, al saber de la alta cultura, en Cambaceres; junto a los más diversos fetiches culturales en Lugones; junto al saber del gran mundo y de su cultura en Payró; junto a la biblia, Cervantes, y la tradición sefardí en Gerchunoff; junto a la toponimia urbana de París, sus elementos culturales decadentistas y la castiza España, en Larreta; junto a la cultura clásica y el saber sobre lo cotidiano en Lynch. El saber sobre el campo, el saber sobre la tradición nacional, en suma, nunca aparece por sí sólo: pero es, sin lugar a dudas, en todos los textos que componen el corpus de esta Tesis Doctoral, uno de los elementos centrales que fundamentan una autoridad.

² Ludmer, Josefina, *El cuerpo...*, op. cit., p. 37.

El idioma literario de los argentinos

Pero este relato ha narrado también otras historias. Por ejemplo, el sostenido intento por trazar una lengua literaria a la medida de ese saber sobre la tradición. Todos estos relatos aislaban algunos rasgos de la lengua que se había codificado como gauchesca por los autores precedentes para marcar su lengua oral en los diálogos como "otra". En algunos autores, en la mayoría incluso, como Gutiérrez, Lugones o Larreta, eran apenas los rasgos imprescindibles. En otros, sobre todo, en el caso de Benito Lynch, se trataba de un esfuerzo más sostenido y regular.

Sin embargo, ninguno de entre todos los autores se quedaba ahí a la hora de incluir ese lenguaje, cada vez más percibido como "nacional", en sus ficciones. A lo largo de todos los textos del corpus, hemos visto alternar diversas variantes del registro literario letrado de cada momento, con la presencia, con intensidad variable, de palabras procedentes del léxico rural, que a veces aparecían marcadas por la cursiva o las comillas, pero que de manera progresiva se iban integrando en los discursos de estos narradores que acabamos de caracterizar.

Si el género gauchesco, lo reiteramos una vez más, se cerraba haciendo confluír los narradores de los dos marcos, gaucho y letrado, el narrador de estos relatos que enuncian la ley y la esencia encarnadas en el cuerpo de los gauchos de ficción iba necesariamente a tener un lenguaje híbrido. Ricardo Güiraldes, al final del recorrido, en su orilla exterior, iba a ficcionalizar en ese narrador letrado que había sido gaucho el origen mítico de esa voz. Ése es un cierre posible para esta subtrama. Todos los narradores, ya desde el lejano y cosmopolita 1880 iban a marcar ese doble acento.

Así, las expresiones gauchescas, y los giros tomados de la convención anterior de oralidad iban a convivir en Gutiérrez con el registro característico del folletín, y determinados pasajes sentimentales, filosóficos y estetizantes, obstinadamente marcados como alta literatura. En Cambaceres, serán el reverso de los galicismos del lenguaje coloquial de los *gentlemen*. En Lugones, apenas algunas pinceladas darán color local a la culterana y sonora prosa con la que se expresa el impávido oráculo de la patria. Se combinará en Payró con la prosa periodística, con las descripciones líricas, y la prosa vagamente hispanizante, y con el Siglo de Oro español y el Antiguo Testamento en Gerchunoff. Se intercalará en la prosa modernista y el pastiche hispánico de Larreta y en sus descripciones cargadas de marcas de lo poético. Dará el tono a esa prosa sostenidamente culta y estándar que parece ser el ideal estético de Benito Lynch.

Pero no se trata tan sólo de elementos léxicos y de giros que marcan en la prosa de estos autores la estetización de lo oral criollo. El género gauchesco había configurado

también a fines del siglo XIX la poesía propia de los payadores, más aún, una manera particular (de expresarse el gaucho, "ese estilo abundante en metáforas, que el gaucho usa sin conocer y sin valorar, y su empleo constante de comparaciones tan extrañas como frecuentes", que le atribuía José Hernández. El protagonista de aquellos textos, era un cantor natural, un literato instintivo que elaboraba sin darse cuenta imágenes y metáforas que tomaban como segundo término de la comparación elementos inmediatos, propios del mundo rural, objetos típicos y naturales que ingresaban también por esta vía en el lenguaje literario de los argentinos.

Pues bien, este va a ser uno de los principios constructivos de esta prosa literaria. Particularmente las descripciones, pero todos los relatos, se llenan de estas metáforas que "poetizan" el espacio de lo rural, que lo convierten en materia prima de efectos estéticos presuntamente insospechados, y que hablan de dos maneras distintas del ámbito de la tradición. Lo hacen al mencionar elementos típicos de la pampa, pero también en el gesto mismo de la comparación, escrito previamente como payadoresco.

Y esto es común también a todos los autores estudiados. Todos lo realizan con mayor o menor intensidad, desde Gutiérrez a Lynch. En el caso de la última narración de nuestro corpus, de *El romance de un gaucho*, el proceso se invertirá, y podremos distinguir en la lengua gauchesca elementos procedentes de otras retóricas, como la del folletín, o podremos señalar determinados momentos en los que se hace evidente la voluntad de estetización de esta elaboración de lo oral. Es también una propuesta de lenguaje literario nacional, y de nuevo, en este sentido, encontramos la imagen del doble cierre aplicada a esta novela. Cierre de la codificación de la lengua oral gauchesca emprendida por los autores del XIX, y límite también del gesto de elaboración de una lengua literaria marcada como nacional a partir de la presencia de elementos rurales. "El hombre de la esquina rosada", ya en las orillas de la ciudad, será el siguiente paso.

Ésta es, entonces, la faceta lingüística de la construcción de la tradición que estamos observando. Éstos serán los autores que proveerán de ejemplos a los ensayistas que, como Jorge Luís Borges, emprenderán en los años veinte sus teorizaciones sobre el tono particular del español en la Argentina. Como tuvimos ocasión de comprobar, alguna de las obras estudiadas podrá ser leída entonces como monumento lingüístico. Estos escritores -y otros que les son contemporáneos- ofrecen con sus textos diversas versiones de lenguaje literario al idioma de los argentinos.

La novela de arte y artistas

Y esta Tesis Doctoral dejó leer todavía una historia más: algunos episodios de la fundación de la literatura y el arte como saber independiente y como institución. En concreto, aquel que vinculaba su supervivencia amenazada -la vida de la literatura se presenta siempre, desde su inicio, como una supervivencia amenazada- a su condición de depositario privilegiado de otra entidad amenazada y reciente, la tradición. Las dos, lo vimos en el capítulo inicial, se definían como restos dejados por la modernización y la división del trabajo.

En la Primera Parte, asistimos al origen mismo de la escisión de escritores letrados y público. Eduardo Gutiérrez resultó ser una figura especialmente adecuado para observarlo debido a su posición conflictiva y fronteriza. Aparece en los relatos de la biografía y en las historias literarias como una oveja negra de la clase dirigente del 80. Y, en efecto, en sus relatos asistíamos al surgimiento de un lugar de enunciación fronterizo. Los vimos dirigirse al público masivo y urbano, y más aún, crearlo. Leímos sus historias de gauchos propietarios y llenos de talento despreciados por quienes ostentan el poder, como una metáfora posible de la percepción que de sí tenían de manera creciente los sectores sociales emergentes, y que a su vez textos como éstos ayudaron a crear. Los folletines de Gutiérrez y sus héroes populares aparecían como inagotables fuentes de identificadores nacionales y de clase.

Sin embargo, veíamos también un esfuerzo en los textos por trascenderse a sí mismos, por construirse al menos como textos fronterizos con la cultura alta. La versión folletinesca de *Santos Vega* era, en este sentido, un texto ejemplar, con su epígrafe culto, con su apelación a la tradición nacional, con el intento de marcar como elevados determinados pasajes. Los textos de Eduardo Gutiérrez, no sólo demarcaban entonces un ámbito moderno y masivo de público, sino que escribían también la escisión de que surgía.

El texto de Cambaceres estaba escrito al otro lado de la literatura, contiguo sin embargo al de Gutiérrez en algún sentido. Era el texto de un *enfant terrible* de la generación del 80, que sin embargo escribía para sus compañeros de grupo. Inicialmente, y en tanto que naturalista, en tanto que rompía el consenso de una literatura complaciente y carente de conflicto que identifica a este grupo, fue condenado a la orilla baja de la literatura culta. Siempre estuvo dentro, sin embargo, y muy pronto sería definitivamente incorporado.

La esfera de lo estético surgió por el reverso de la modernización y se constituyó como crítica desde otros valores. La esfera de lo estético surgió, entonces, ante todo, por

negación. Pues bien, la novela de Cambaceres es la puesta en ficción de ese proceso. Esta narración oligárquica, simultánea a la fundación del lugar del escritor profesional que está realizando Gutiérrez, este relato del *gentlemen* del 80 caminando entre los empujones de la multitud y constatando el fracaso de su proyecto modernizador, va a dejar leer el surgimiento de ese lugar de enunciación negativo. Anterior en el tiempo a "la corriente destructora de su siglo", a Nietzsche, a Schopenhauer e incluso a Büchner, este narrador habla desde un espacio premoderno, y hace posible la confluencia de literatura y tradición. Todavía es fundamentalmente un espacio negativo, opuesto a la modernización por sus efectos inesperados y amenazantes. La autoridad premoderna no es aún del todo una autoridad tradicional, pero escribe ya su posibilidad.

En la Segunda Parte, que nos situaba ante textos publicados en la primera década del siglo XX, esa dicotomía entre escritores *gentlemen* y escritores profesionales, se había desbordado por completo. Encontrábamos, por un lado, a un autor como Leopoldo Lugones, con un linaje patricio que se encargaba de recordar en diversas ocasiones a lo largo de su obra, alternar sus trabajos de pequeño funcionario con la literatura; y, por otro, veíamos a escritores como Payró y Gerchunoff procedentes de la clase media, y aún del proletariado de origen inmigratorio, ingresar en la alta cultura. Los tres iban a desarrollar rostros diversos del escritor moderno. Los textos de los tres se iban a integrar de formas diversas en el mercado de bienes culturales, y escriben -aunque en el caso de Lugones sea por negación- la presencia del público.

Leopoldo Lugones, de algún modo, lleva a su último extremo ese lugar de enunciación cuya posibilidad había planteado la obra de Cambaceres. No sólo es portador de un saber tradicional, de la esencia de los argentinos y del relato del origen, sino que se carga con diversas marcas que caracterizan su autoridad como premoderna. Es una forma civil del sacerdote artista del modernismo, y es también un relator épico a la medida del *Martín Fierro*, tal y como él mismo habría de releerlo algunos años más tarde en *El payador*. Un texto como *La guerra gaucha*, supone entonces la construcción de un lugar desde el que hablar a la sociedad -más exactamente a una clase social- en nombre de una autoridad específicamente estética, y servirle de profeta y guía. Observamos, también, cómo la construcción de este personaje del autor era lo único que permanecía constante en las sucesivas alternativas ideológicas que, con idéntica vehemencia, defendió Leopoldo Lugones.

En Roberto J. Payró observamos de manera ejemplar dos procesos diferentes. De un lado, vimos la escisión que se producía dentro del discurso más característico del escritor profesional, el discurso periodístico. La crónica literaria construía un lugar elevado en su interior, fronterizo con la alta literatura, y elaboraba la figura del cronista

como uno de los rostros del escritor. Fino observador, con una mirada estética y una especial sensibilidad, la autoridad que convertía en fiables sus textos era estética y cultural, una intuición para destacar el detalle significativo que dejaba muy lejos y muy abajo la mecánica prosa funcional del reportero. Por otro lado, un texto como *Pago Chico*, planteaba la figura del escritor profesional como escritor independiente, crítico con el poder y las instituciones. Sin embargo, al final del análisis, las sucesivas neutralizaciones, como el humor y la nostalgia o una vaga teoría evolucionista, dejaban reducida la crítica a su puro gesto, y mostraban la figura del intelectual independiente, del intelectual de oposición, o al menos a una de sus versiones, convertida en un nuevo rostro del intelectual orgánico, situado en la órbita del poder, en otra posibilidad moderna de legitimación del orden social. No era entonces casual que fuera precisamente Roberto J. Payró el escritor que venía a ejemplificar esta figura del escritor independiente en las historias de la literatura argentina.

Alberto Gerchunoff, otro escritor profesional, otro trabajador del periodismo, de un lado, reproducía el gesto de Lugones al fundar, al menos en parte, su autoridad, en un registro explícitamente sacerdotal y pre-moderno. Su narrador se convertía en el cronista bíblico del éxodo del pueblo judío a la Argentina, y de los avatares de su nacionalización. Se proponía a sí mismo como voz de esa colectividad, como su intelectual orgánico. *Los gauchos judíos* se plantea como la entrada del inmigrante judío en el imaginario nacional argentino. Para ello, debe jugar en parte con los elementos de la versión ortodoxamente criolla, la representada por Lugones, que lo excluía, y reescribirla hasta hacerla incluir también a los colonos de Rajil. Más aún, armonizaba como nunca antes el ideal de progreso sostenido por la llegada de inmigrantes con la arcadía paternal y gauchesca, y escribía el gesto de la donación de la identidad y la tradición desde los perfectibles gauchos a los apacibles judíos. Por ello, en el mismo gesto, impugnaba en parte el imaginario xenófobo y lo confirmaba en parte. El lugar premoderno de enunciación, la naturalización de las jerarquías y los lugares respectivos en el mito rural serán idénticos. La nacionalización pasará entonces por proclamar la ortodoxia del mito. Por ello, en los relatos de la historia de la literatura argentina, Gerchunoff será el inmigrante agradecido, y en los relatos de las biografías, no sólo será el intelectual orgánico de la comunidad judía, sino también de aquel partido que hereda el viejo liberalismo oligárquico, el Partido Demócrata Progresista de Lisandro de la Torre. Para este intelectual profesional hay también un lugar, entonces, en la alta cultura.

Y por último, en la "Tercera Parte", cuando el imaginario rural ya convivía con otros discursos y con otras versiones de la nacionalidad, aparece convertido definitivamente en un espacio de resistencia, en un reducto de dos escritores oligárquicos

epigonales. Enrique Larreta reproducía el gesto de Leopoldo Lugones, y pretendía hacer de una obra a mitad de camino entre la novela psicologista y estetizante del modernismo y el folletín sentimental, una alegoría totalizadora de la situación profunda de la Argentina en 1926 y de su destino. Al mismo tiempo, hace evidente dos elementos de la ideología oligárquica en la nueva situación que el texto de Gerchunoff dejaba leer en calidad de reflejo. Por un lado, el lugar central que ocupa la religión, ya dejado atrás el laicismo del 80. Y de otro, el creciente hispanismo. La religión católica y España son dos espacios premodernos y han pasado a completar el diseño del lugar de enunciación descubierto en los textos de Cambaceres.

Así las cosas, *Zogoibi* trazaba un complejo lugar de enunciación que, por un lado, hacía coincidir en la instancia narradora aristocracia del arte y aristocracia social, y por otro ficcionalizaba en la propia novela el lugar subalterno del arte, "refrigerio" para los momentos de ocio de la estancia. El arte, como la religión, como el gaucho, aparecían ocupando su lugar en un texto que escribía simultáneamente su excelencia artística fuera del mercado, en una gran cantidad de marcas de lo artístico, y la demanda de una recepción masiva en el filtrado de los recursos del folletín. La teorización de la superioridad del artista, paralela a la superioridad incuestionable del oligarca, aunque finjen estar fuera de la sociedad, se construyen laboriosamente como imagen pública en un relato que presenta su crisis como una disolución de la propia identidad de la nación.

Benito Lynch, que comparte con Larreta este doble movimiento de rechazo al mercado y escritura de la demanda de la recepción masiva, desliza sin embargo la autoridad que construye desde el saber sobre las esencias patrias hacia otro saber del resto que legitima otra versión del intelectual moderno. Junto a la arcadia bárbara que ya hemos aludido, se diseña el lugar del escritor como el propio de un saber sobre lo privado, lo subjetivo, las emociones, el amor, lo cotidiano... De nuevo la especificidad del escritor se construye sobre el espacio que liberan los otros discursos sociales especializados de la modernidad.

Así las cosas, en nuestro recorrido por las ficciones del gaucho en la época en que los relatos de la historia condensan la acelerada modernización de la Argentina y su crisis, hemos visto ejemplificadas diversas estrategias de legitimación que ensaya el artista en la sociedad moderna, desde su afectado rechazo del mercado, a la venta explícita de su saber como resultado de un trabajo; desde el diseño de una sacralidad profana, a arrogarse la representación -y la construcción- de las esperanzas de un grupo social, o el papel, siempre ambiguo, de conciencia crítica; desde la posición de quien interpreta privilegiadamente el sentido de la historia, al saber de lo pequeño y lo privado; en suma, desde la excelencia artística, hallazgo del ideal y de las esencias, a la garantía de la verdad;

desde la condición de depositario de la tradición, la cultura y la identidad, a visionario que entrevé el camino a seguir colectivamente en el futuro. Sin duda que todas estas máscaras que adoptan los personajes de nuestro relato, que todos estos sucesivos rostros del escritor en el relato del arranque de su existencia autónoma, tendrán, también ellos, un lugar en los imaginarios sociales.

Un tratado de ficciones

Y ahora sí, llegamos al final de nuestro recorrido por siete pampas imaginadas y paralelas. En 1995, en el cierre de la Memoria de Licenciatura que constituyó la primera parte de esta investigación, hablábamos de todas las cosas que nos quedaban por hacer, y decíamos los nombres de algunos de los autores que nos han servido de guías en esta extenuante excursión campestre. Entonces eran sólo nombres, y enunciaban la vaga intención de rellenar el hueco que dejábamos, y que presentaba a Ricardo Güiraldes conversando directamente con los textos poéticos y novelescos del XIX. Durante mucho tiempo han sido el enunciado de una tarea por hacer, tanto que ahora resulta muy extraño nombrarlos por primera vez en pasado.

Esta Tesis Doctoral ha sido aquello que prometíamos entonces y ha sido otra cosa diferente también. Y es que los gauchos han sido nuestro aleph; hemos intentado modestamente remontar la inextricable textura lingüística que los compone, y nos hemos encontrado de pronto con el infinito del lenguaje, con la condición herméticamente verbal de aquello que llamamos, que seguimos llamando, para entendernos, realidad. Ése sin duda hubiera sido un tema demasiado extenso y demasiado ambicioso para estas páginas.

En 1995 entrevistamos que había sectores sociales que producían discursos, y otros que eran sólo objetos de esas ficciones. Eduardo Gutiérrez y sus textos proteicos y abiertos, pero también Eugenio Cambaceres, oligarca en crisis, nos enseñó que, como pasa siempre, el proceso es tan complejo que en rigor no puede ser dicho. Que las masas anónimas que la literatura nombra y construye desde muy arriba, en otros relatos reelaboran los textos que se les proponen como su propia identidad, como normativos y cerrados. Que ese tejido discursivo que llamamos realidad está perpetuamente haciéndose, y releyéndose y reescribiéndose, y que las ficciones eran también objeto de una hegemonía, resultado de una pugna. La realidad es la ficción hegemónica dijimos al comienzo de todo; sin embargo, ni siquiera ella, móvil como es, se nos aparece siempre igual a sí misma.

El gaucho literario, sus versiones en pugna, su cambio de significado, las operaciones literarias de las que es objeto, han sido, entonces, el objeto inmediato de

nuestro análisis. Las reglas del género han hecho, sin duda, que nuestro relato haya tendido hacia una apariencia de cierre; sin embargo, era el recorrido mismo por la polisemia del mito el objeto del trabajo, mostrar el lugar central que tiene esta figura variable durante los años que los relatos de la historia consideran de la modernización de la Argentina, que con ella se edificó un imaginario nacional, y que la literatura, en el mismo momento en que surgía como institución autónoma no estuvo ajena a este proceso.

Vimos también cómo las narraciones con gauchos incluían, entonces, un diseño de la comunidad, de los valores que la fundamentan, de la patria y del patriota. Pudimos intuir cuál es el valor modalizador que tienen estos textos que construyen la realidad y la historia, de qué modo estaban diseñando un sujeto argentino en relación a unos valores, y expulsando a otros a la nada de su exterior. Y tratamos de entrever cómo esta función misma de naturalizar los imaginarios sociales, de extenderlos en el cuerpo social, era uno de los pilares sobre los que se legitimaba la institución literaria. No en vano, su condición de depositaria de la tradición, esa ficción moderna, fue la que le abrió las puertas de la Universidad. Y también pudimos desarrollar una de las intuiciones con que se abrió la investigación, que el sujeto literario, el artista especializado moderno se funda con una mirada hacia abajo. No es mucho que tantas de sus ficciones naturalicen las jerarquías sociales, cuando el mismo lugar de enunciación habitualmente las presupone. Así, por ejemplo, se escribe el poder en el discurso, que hubiera dicho Michel Foucault.

El lugar del escritor es otro elemento del imaginario social, entonces, y en este relato han estado para recordárnoslo periódicamente las ficciones de los escritores, los relatos de esa otra institución, la crítica literaria, que selecciona textos, que dicta versiones, que, del mismo modo que hacían las obras literarias con el mito del gaucho, pugnan entre sí por establecer las lecturas ortodoxas. Pudimos leer muchas de ellas como ficciones, al tiempo que recordábamos periódicamente la condición de relato que tiene también la nuestra. Asistimos, a la vez que el gaucho se elevaba a los altares de la nacionalidad, a la construcción de una historia de la literatura argentina, y parecimos comprender que ella es otra ficción central de los imaginarios sociales, o, para ser más precisos, de los imaginarios nacionales. La historia de una nación es, entre otras cosas, la historia construida, con origen y cierre, de su literatura, y sería obvio escribir aquí algo del relato de al lado, sobre la actualidad que estas cosas tienen en el lugar donde se firma y se fecha este relato, en ese Estado Español, que nunca consiguió construir una nación, y que todavía se obstina en intentarlo. Tal vez, y esto es acaso una hipótesis arriesgada, el anunciado fin de las identidades nacionales sea una nueva estrategia, más sutil, de naturalizar algunas de ellas.

Estos fueron, en suma, los objetos de estudio que algunos gauchos literarios argentinos de entre 1880 y 1930 nos propusieron. El objetivo último fue, entonces, tratar de mostrar la materialidad textual de las ficciones de gaucho, es decir de nación, y de literatura. Sí, son ficticias, convengámoslo, ¿y qué no lo es?. Lo verdaderamente importante es analizar el estilo con que son imaginadas, dialogar con los fantasmas sabiendo que son fantasmas, y que tal vez ésa sea la única posibilidad de existencia, sabiendo que producen efectos, aunque no existan y que algunos de esos efectos se llaman, por ejemplo, "sujeto", "nombre propio", "lugar de enunciación" o "Tesis Doctoral". Y eso, como en 1995, me permite abrir este texto hacia otros textos del futuro, enunciar un plan con palabras prestadas y hacerlas más de la forma que son de uno las palabras. Dialogar con el fantasma en tanto que fantasma y prestar atención a los pliegues de su traje y a su textura: ése es hoy, modestamente, un programa de trabajo, y, en el final de un relato que nombró tantas, una estrategia posible de legitimación para este lugar inestable desde el que hablo.

Paterna, enero de 1997-junio de 1999 y

Valencia, septiembre de 1999-agosto de 2000.

Bibliografía consultada

1. Textos literarios

Becco, Horacio Jorge, *Antología de la poesía gauchesca*, Madrid, Aguilar, 1972.

Borges, Jorge Luis, *Antología poética. 1923-1977*, Madrid, Alianza, 1981.

Büchner, Georg, *Lenz*, (edición de Rafael Gutiérrez Girardot), Barcelona, Montesinos, 1981.

Cambaceres, Eugenio, *En la sangre*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1994.

— *Poutpourri / Música sentimental*, Madrid, Hispamérica, 1984.

— *Sin Rumbo*, (edición de Carlos Alberto Leumann), Buenos Aires, Estrada, 1949.

— *Sin Rumbo*, (edición de Isabel Santacatalina), Buenos Aires, Huemul, 1966.

Darío, Rubén, *Azul. Prosas profanas*, Madrid, Alhambra, 1985.

Echeverría, Esteban, *Obras escogidas*, (edición de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano), Caracas, Ayacucho, 1991.

Gardel, Carlos, '*Cuidense porque andan sueltos*'. *Su obra integral, vol. 13*, El Bandoneón, 1991. (Grabación sonora).

Gerchunoff, Alberto, *Cuentos de ayer*, Buenos Aires, Ediciones Selectas América, 1919.

— *Entre Ríos, mi país*, Buenos Aires, Futuro, 1950.

— *Los gauchos judíos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1950.

Güiraldes, Ricardo, (edición de Sara Parkinson de Saz), *Don Segundo Sombra*, Madrid, Cátedra, 1990.

— *Don Segundo Sombra / Prosas y poemas* (edición de Luis Harss y Alberto Blasi), Caracas, Ayacucho, 1986.

Gutiérrez, Eduardo, *Croquis y siluetas militares*, Buenos Aires, Eudeba, 1960.

— *Hormiga negra*, Buenos Aires, Editorial El Boyero, 1950.

— *Juan Cuello*, Buenos Aires, Tor, 1951.

— *Juan Moreira*, Buenos Aires, Xanadú, 1973.

— *Juan Moreira*, (edición de Jorge B. Rivera), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.

— *Santos Vega*, Buenos Aires, Lumen, 1952.

— *Una amistad hasta la muerte*, Montevideo, s. a.

Hernández, José, *Martín Fierro*, (edición de Luis Sáinz de Medrano), Madrid, Catedra, 1991.

Larreta, Enrique, *El linyera*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1947.

— *Tres films*, Buenos Aires, Sudamericana, 1951.

— *Zogoibi*, Buenos Aires, Jacobo Peuser Lda, 1926.

Leguizamón, Martiniano, *Alma nativa*, Buenos Aires, Coni, 1906.

— *Montaraz. Costumbres argentinas*, Buenos Aires, A-Z editora, 1994.

Lugones, Leopoldo, *El payador y antología de poesía y prosa*, Caracas, Ayacucho, 1979.

— *La guerra gaucha*, Buenos Aires, Ediciones Peuser, 1946.

Lynch, Benito, *De los campos porteños*, Buenos Aires, Troquel, 1966.

— *El inglés de los güesos*, Buenos Aires, Troquel, 1959.

— *El romance de un gaucho*, Buenos Aires, Anaconda, 1933.

— *Los caranchos de La Florida*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

— *Raquela, La evasión y El antojo de la patrona*, Madrid, Espasa Calpe, 1936.

Marini-Palmieri, Enrique (ed.), *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, Madrid, Castalia, 1989.

Martínez Estrada, Ezequiel, *Radiografía de la pampa*, (edición de Leo Pollmann), Archivos, Madrid, 1991.

Méndez, Delfor B., *Silvano Ponce. La novela de un mensual*, La Plata, 1938.

Payró, Roberto J., *Pago Chico y Nuevos cuentos de Pago Chico*, Buenos Aires, Losada, 1946.

— *Cuentos de Pago Chico y otros escritos*, (edición de Beatriz Sarlo), Buenos Aires, Ayacucho, 1986.

—, *El casamiento de Laucha*, Buenos Aires, Losada, 1994.

—, *Las divertidas aventuras de un nieto de Juan Moreira*, Buenos Aires, Losada, 1971.

—, *Violines y toneles*, Buenos Aires, C.E.A.L., 1968.

Piglia, Ricardo, *Respiración artificial*, Buenos Aires, Pomaire, 1980.

Rama, Ángel y Rivera, Jorge B. (eds.), *Poesía gauchesca*, Buenos Aires, Ayacucho, 1977.

Rodó, José Enrique, *Ariel. Motivos de Proteo*, (edición de Carlos Real de Zaúa y Ángel Rama), Caracas, Ayacucho, 1976.

Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo*, (edición de Roberto Yahni), Madrid, Cátedra, 1990.

— *Viajes por Europa, Africa i América (1845-1847)*, (ed. de Javier Fernández), Madrid, Archivos, 1993.

Wernicke, Edmundo, *Memorias de un portón de estancia*, Buenos Aires, Guillermo Kraft limitada, 1946.

2. Bibliografía general

Achugar, Hugo, "Ciudad, ficción, memoria (primer ingreso a las ciudades sumergidas)", *Casa de las Américas*, nº 208, julio-septiembre de 1997, pp. 17-24.

— "Santos Vega y Cantaclaro: leyenda, historia y elegía", *Escritura*, vol. VIII, nº 15, Caracas, enero-junio, 1983, pp. 5-18.

Aguirre, José María, "Don Segundo Sombra: una interpretación más", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XXVII, México, 1963-64.

Alegría, Fernando: *Breve historia de la novela hispano-americana*. México, Ediciones de Andrea, 1966.

Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1990.

Amuchástegui, A. J., *Mentalidades argentinas (1860-1930)*, Buenos Aires, Eudeba, 1965.

Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de cultura económica, 1993.

Anderson Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispano-americana*, México, Fondo de Cultura económica, 1977.

Ara, Guillermo, "El campo en nuestra literatura", en *Los argentinos y la literatura nacional*, Buenos Aires, Huemul, 1966, pp. 11-35.

— *La novela naturalista hispanoamericana*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1965.

Ariño, Antonio, *La ciudad ritual. La fiesta de las fallas*, Barcelona, Anthropos, 1992.

Arrieta, Rafael Alberto (dir.), *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Peuser, 1959.

Baczko, Bronislaw, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999.

- Baer, Yitzhak, *Historia de los judíos en la España Cristiana*, Madrid, Altalena, 1981.
- Bajtín, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- Barrera, Trinidad, *Baldomero Fernández Moreno (1915-1930). Las miradas de un poeta ensimismado*, Lleida, Edicions de la Universitat, 1998.
- Barthes, Roland, *Barthes por Barthes*, Caracas, Monte Avila, 1997.
- *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1973.
- *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI, 1999.
- Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978.
- Becco Horacio Jorge, Weinberg, Félix, Borello, Rodolfo A., y Prieto, Adolfo, *Trayectoria de la poesía gauchesca*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1974.
- Bellini, Giuseppe, *Historia de la literatura hispano-americana*, Madrid, Castalia, 1985.
- Benjamin, Walter, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*, Madrid, Taurus, 1980.
- Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, México, siglo XXI, 1989.
- Bloom, Harold, *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- Bordelois, Ivonne, *Genio y figura de Ricardo Güiraldes*, Buenos Aires, Eudeba, 1967.
- Borello, Rodolfo A., "Ascasubi: Santos Vega", *Revista de literaturas modernas*, 10, Mendoza, 1971, pp. 77-111.
- Borges, Jorge Luis, "La poesía gauchesca", en *Discusión, Obras Completas*, Emecé, Barcelona, 1989, vol. I.
- *El idioma de los argentinos*, Madrid, Alianza, 1999.
- *El Martín Fierro*, Madrid, Alianza, 1986.
- *El tamaño de mi esperanza*, Madrid, Alianza, 1995.
- *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Madrid, Alianza, 1998.
- Bravo, V., *Los poderes de la ficción*, Monteávila latinoamericana, Caracas, 1987.
- Calabrese, Elisa, y otros, *Supersticiones de linaje. Genealogías y reescrituras*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 1996.
- Caracciolo, Enrique, "Otro enfoque de *Don Segundo Sombra*", *Los papeles de Son Armadans*, vol. XXXIX, Mallorca, 1965.

Castelli, Eugenio, Barufaldi, Rogelio, *Estructura mítica e interioridad en Don Segundo Sombra*, Santa Fe, Colmegna, 1968.

Castoriadis, Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad. Vol. 1. Marxismo y teoría revolucionaria*, Barcelona, Tusquets, 1983.

Castro Morales, Belén, "Doble imagen de José Enrique Rodó en su epistolario; la autodefinición de un intelectual modernista", en Barrera, Trinidad, *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía y Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 1997.

— *José Enrique Rodó modernista: utopía y regeneración*, Santa Cruz de Tenerife, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1990.

Company Ramón, Juan Miguel, *La realidad como sospecha*, Valencia, Eutopías, 1986.

Da Cal, Ernesto G., "Don Segundo Sombra: teoría y símbolo del gaucho", *Cuadernos Americanos*, vol. XLI, México, 1948, pp. 245-259.

De Certeau, Michel, *La escritura de la historia*, Coyoacán, Universidad Iberoamericana, 1985.

Del Corro, Gaspar Pío, "El hombre argentino y la esencia nacional en la crítica literaria. Propuesta de lectura epopéyica", *Megafón*, num 9-10, 1979, pp. 19-30.

Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 1994.

Derrida, Jacques, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo, y la nueva Internacional*, Madrid, Trotta, 1995.

— *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1994.

Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1999.

Fernández, Teodosio, *La poesía hispanoamericana (hasta final del Modernismo)*, Madrid, Taurus, 1989.

Fernández, Teodosio, Millares, Selena, y Becerra, Eduardo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Universitas, 1995.

Foucault, Michel, *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996.

— *Historia de la sexualidad. 1, La voluntad de saber*, Madrid, siglo XXI, 1995.

—, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1991.

— "L'ordre del discurs", en Ramoneda, Josep (ed.), *L'ordre del discurs i altres escrits*, Barcelona, Laia, 1982.

— *Microfísica del poder*, Madrid, Las ediciones de La Piqueta, 1978.

— *Vigilar y castigar*, México, Siglo XXI, 1994.

Gallego Méndez, María Teresa, *Mujer, Falange y franquismo*, Madrid, Taurus, 1983.

Gamerro, Carlos, "La gauchesca anarquista", *Filología*, año XXIV, 1-2, Buenos Aires, 1989, pp. 133-164.

García Canclini, N., *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1992.

Genette, Gerard, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.

Gellner, Ernest, *Naciones y nacionalismo*, Madrid, Alianza, 1983.

Germani, Gino, *Política y sociedad en una época de transición*, Buenos Aires, Paidós, 1974.

Ghiano, Juan Carlos, "La gauchesca", en *Testimonio de la novela argentina*, Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1956, pp. 101-133.

Giménez Pastor, Arturo, *Los poetas de la revolución*, Buenos Aires, Librería de A. García Santos, 1917.

Ginzburg, Carlo, *El queso y los gusanos*, Barcelona, Muchnik editores, 1994.

Girona, Nuria, *Escrituras de la historia. La novela argentina de los años 80*, anejo nº XVII de la Revista *Cuadernos de Filología*, 1995.

— *El lenguaje es una piel*, Valencia, Grup d'Estudis Iberoamericans-Tirant lo Blanch llibres, 1995.

Goic, Cedomil, *Historia y crítica de la literatura hispano-americana*, Barcelona, Crítica, 1991.

González, Joaquín V, *La tradición nacional*, Buenos Aires, Hachette, 1957.

Gramsci, Antonio, *Cultura i literatura*, Edicions 62, Barcelona, 1966.

— *Literatura y vida nacional*, Buenos Aires, Lautaro, 1961.

Gutiérrez Girardot, Rafael, "La literatura hispanoamericana de fin de siglo", en Madrigal, Luis Iñigo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1981, vol. II, p. 495-506.

— *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983.

Henríquez Ureña, Max, *Breve historia del modernismo*, México, Fondo de Cultura económica, 1954.

Hinterhäuser, Hans, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980.

Isaacson, José (comp.), *Martín Fierro: cien años de crítica*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1986.

Jitrik, Noé, *El mundo del ochenta*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

Lacan, Jacques, *Los cuatro principios fundamentales del psicoanálisis. Seminario XI*, Barcelona, Barral, 1977.

Lafforgue, Jorge, *Antología del policial argentino*, Buenos Aires, Losada, 1998.

Lasarte Valcárcel, Javier, *Pedro Henríquez Ureña: del ensayo crítico a la historia literaria*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1991.

Latcham, Ricardo, *El criollismo*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1956.

López Alfonso, Francisco José, *Indigenismo y propuestas culturales: Belaúnde, Mariátegui y Basadre*, Alicante, Instituto de cultura Juan Gil-Albert, 1995.

Ludmer, Josefina, *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil Libros, 1999.

— *El género gauchesco: Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

— (comp.), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 1994.

Lynch, Ventura R., *Folklore bonaerense*; Buenos Aires, Lajouane, 1953.

Martínez Díaz, Nelson, *Hipólito Yrigoyen. El radicalismo argentino*, Madrid, Anaya, Biblioteca iberoamericana, 1988.

Martínez Estrada, Ezequiel, "Lo gauchesco", *Realidad*, num. 1, Buenos Aires, enero-febrero de 1947, pp. 28-48.

Marx, Karl y Engels, Friedrich, *La ideología alemana*, Barcelona, Grijalbo, 1974.

Masotta, Oscar, *Ensayos lacanianos*, Anagrama, Barcelona, 1976.

— *Lecturas de psicoanálisis: Freud, Lacan*, Paidós, Buenos Aires, 1992.

Mastronardi, Carlos, "Una típica expresión argentina: lo pampeano", en *Formas de la realidad nacional*, Buenos Aires, Ediciones Culturales argentinas, 1961, pp. 41-55.

Mattalia, Sonia, "La ascendencia borgiana en narradores argentinos actuales", en *Actas del congreso "Borges"*, Sevilla, Universidad de Sevilla, en prensa.

— *Miradas al fin de siglo: lecturas modernistas*, Valencia, Estudios Iberoamericanos, 1997.

— *Modernidad y fin de siglo en Hispanoamérica*; Alicante, Antología del pensamiento hispanoamericano, Instituto de cultura Juan Gil Albert, 1996.

Montaldo, Graciela, *De pronto, el campo*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.

Nosotros, año VII, 1913, números 50-52 ("Segunda encuesta de 'Nosotros'").

Oleza, Joan, *La novela del siglo XIX. Del parto a la crisis de una ideología*, Barcelona, Laia, 1984.

Onega, Gladys S., *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*, Santa Fe, Universidad del Litoral, 1965.

Ortiz, Renato, *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1996.

Peñaranda, Rosario, *La novela modernista hispanoamericana: estrategias narrativas*, Valencia, Anexo nº VI de *Cuadernos de Filología*, 1994.

Perilli, Carmen: *Las ratas en la torre de Babel. La novela argentina entre 1982 y 1992*, Buenos Aires, Letra Buena, 1994.

Peris Llorca, Jesús, *La construcción de un imaginario nacional. Don Segundo Sombra y la tradición gauchesca*, Valencia, Estudios Iberoamericanos, Universitat de València-Tirant lo Blanch llibres, 1997.

Podestá, José, *Cien años de farándula*, Buenos Aires, Ministerio de Gobierno, 1986.

Praz, Mario, *La muerte, la carne y el diablo*, Caracas, Monteávila, 1969.

Prieto, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

Quesada, Ernesto, *El criollismo en la literatura argentina*, Buenos Aires, Coni hermanos, 1902.

Rama, Angel, *La ciudad letrada*, Hannover, Ediciones del Norte, 1984.

—, *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Buenos Aires, Calicanto, 1976.

Ramos, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

—, *Paradojas de la letra*, Caracas, Excultura, Universidad Andina Simón Bolívar, 1996.

Revista del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, vol. V, 13, Buenos Aires, I. N. E. T., 1984 (número monográfico dedicado a la adaptación teatral de *Juan Moreira*, realizada por José Podestá).

Rivas Rojas, Raquel, *Sujetos, actos y textos de una identidad*, Caracas, Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1997.

Rivera, Jorge B. *La primitiva poesía gauchesca*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1968.

Rock, David, *Argentina 1516-1987. Desde la colonización española a Raúl Alfonsín*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

Rodríguez Alcalá, Hugo, "A los cuarenta años de *Don Segundo Sombra*", en *Sugestión e ilusión: Ensayos de estilística e ideas*, México, Universidad Veracruzana, 1967, pp. 139-140.

— "Jorge Luis Borges y *Don Segundo Sombra*", *Cuadernos Americanos*, vol. CCXXVII, num. 6, noviembre-diciembre de 1979.

Rodríguez Molas, Ricardo E., *Historia social del gaucho*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

Rodríguez Pérsico, Adriana, "Identidades nacionales argentinas 1910 y 1920", en Antelo, Raul, *Identidade e representação*, Florianópolis, Pósgraduação em letras-literatura brasileira e teoria literária, U. F. F. C., 1994, pp. 83-92.

Rojas, Ricardo: *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Losada, 1948.

Romero, José Luis, *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Biblioteca Actual, 1987.

— *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1986.

Romero, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1994.

Rosa, Nicolás, *Artefacto*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.

— (ed.), *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos, 1999.

— *Usos de la literatura*, Valencia, Tirant Lo Blanch-Universitat de València, 1999.

Rossi, Vicente: *El gaucho: su origen y evolución*. Córdoba, Rio de la Plata, 1921.

Sanchis Guarner, Manuel, *La ciutat de València. Síntesi d'història i de geografia urbana*, València, Generalitat Valenciana, 1997.

Sarlo, Beatriz y Gramuglio, María Teresa (comps.), *Leumann, Borges, Martínez Estrada: Martín Fierro y su crítica*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.

Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

Schaeffer, Jean Marie, "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica", en Garrido Gallardo, Miguel Ángel, (comp), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988.

Urrello. A., "El ciclo mítico del héroe en *Don Segundo Sombra* y *Los ríos profundos*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 313, Madrid, agosto-septiembre 1976.

Varela Jácome, Benito, "Evolución de la novela hispanoamericana del XIX", en Madrigal, Luis Iñigo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Cátedra 1981, vol. II, pp. 126-127.

Varios Autores, *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*, La Habana, Casa de las Américas, 1975.

Vázquez-Rial, Horacio, *Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*, Madrid, Alianza editorial, 1996.

Veniard, Juan María, *Arturo Berutti, un argentino en el mundo de la ópera*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología 'Carlos Vega', 1988.

Viñas, David, *De Sarmiento a Cortázar. Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1970.

— (dir.), *Historia de la literatura argentina*, Talcahuano, Contrapunto, 1989.

—, *La crisis de la ciudad liberal*, Buenos Aires, Siglo XX, 1972.

White, Hayden, *El contenido de la forma*, Barcelona, Paidós, 1987.

Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Ediciones península, 1980.

Williams Alzaga, Enrique, *La pampa en la novela argentina*, Buenos Aires, Estrada, 1955.

Zola, Emile, "La novela experimental", en *El naturalismo*, Barcelona, NeXos, 1989.

3. Bibliografía específica sobre Eduardo Gutiérrez

Dellepiane, Angela B., "Los folletines gauchescos de Eduardo Gutiérrez", *Revista Iberoamericana*, nº 104-105, julio-diciembre de 1978, pp. 487-501.

Estrin, Laura, "La Nación, el crimen y la crítica: fenómenos de extensibilidad", ponencia leída en el II Encuentro de La Crítica Joven "La crítica literaria y las demás artes", Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Agosto 1996 (inédita).

Ludmer, Josefina, "Los escándalos de Juan Moreira", en Ludmer, Josefina (comp.), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 1994.

Rivera, Jorge B., *Eduardo Gutiérrez*, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1967.

Rosa, Nicolás, "El paisano ensimismado o La tenebrosa sexualidad del gaucho", en Jitrik, Noé (comp.), *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de literatura hispanoamericana, Facultad de Filosofía y letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 395-416.

4. Bibliografía específica sobre Eugenio Cambaceres

Apter Cragnolino, Aída, "Ortodoxia naturalista, inmigración y racismo en *En la sangre* de Eugenio Cambaceres", *Cuadernos Americanos*, segunda época, vol. 2, num. 14, marzo-abril de 1989, pp. 46-55.

Blasi, Alberto Oscar, *Los fundadores: Cambaceres, Martel, Sicardi*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

Fernández, Nancy P., "Violencia, risa y parodia: 'El niño proletario' de O. Lamborghini y *Sin rumbo* de E. Cambaceres", *Escritura*, vol. XXVII, nº 33-34, Caracas, 1992, pp. 159-164.

Marun, Gioconda, "Relectura de *Sin Rumbo*: floración de la novela moderna", *Revista Iberoamericana*, nº 135-136, abril-septiembre de 1986, pp. 379-392.

Sylvester, Berta, "*Sin Rumbo* de Cambaceres, la fundación de una lectura literaria", *Voz y escritura*, nº 6-7, Mérida (Venezuela), enero de 1996, pp. 49-71.

5. Bibliografía específica sobre Leopoldo Lugones

Acevedo Díaz, Eduardo (hijo), "Los Centauros", en *Los nuestros (estudios de crítica)*; Buenos Aires, Martín García, 1910, pp. 163-200.

Acevedo, Ramón Luis, "El gaucho en la obra de Leopoldo Lugones", *La torre*, a. XXI, num. 79-80, enero-junio 1973, Puerto Rico, pp. 87-124.

Ara, Guillermo, *Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, La Mandrágora, 1958.

Bonet, Carmelo M., "Palabras sobre *La guerra gaucha*", en *Pespuntes críticos*, Buenos Aires, Academia argentina de letras, 1969, pp. 23-36.

Borges, Jorge Luis, *Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Troquel, 1955.

Canedo, Alfredo, *Aspectos del pensamiento político de Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Ediciones Marcos, 1974.

Cúneo, Dardo, *Lugones*, Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, 1968.

Del Corro, Gaspar Pío, "A cuarenta años de la muerte de Leopoldo Lugones", *Megafon*, nº 6, Buenos Aires, diciembre de 1977, pp. 39-48.

Díaz Bialet, Agustín, "Leopoldo Lugones. Génesis y proceso de sus ideas", *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*, año XXVII, nº 1-2, Córdoba, marzo-abril de 1940, pp. 46-75.

Domínguez, María Alicia, "Leopoldo Lugones (aproximación humana)", en Academia Argentina de Letras, *Homenaje a Leopoldo Lugones. 1874-1974*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1975, pp. 39-46.

Ghiano, Juan Carlos, *Análisis de La guerra gaucha*, Buenos Aires, C.E.A.L., 1967.

Ghida, Arturo Horacio, "Los cuentos criollos de Lugones", *Cultura*, La Plata, 5, 1950, pp. 73-86.

Giusso, Rubén Oscar, "Leopoldo Lugones: Los valores estéticos de *La guerra gaucha*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. LX, nº 179, Madrid, noviembre de 1964, pp. 317-320.

Irazusta, Julio, *Genio y figura de Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Eudeba, 1973.

Jitrik, Noé, *Leopoldo Lugones, mito nacional*, Buenos Aires, Palestra, 1960.

Lugones, Leopoldo (h.), *Mi padre*, Buenos Aires, Centurión, 1949.

Marín, Gladys, "Leopoldo Lugones y el pensamiento simbólico", *Megafón*, nº 2, Buenos Aires, diciembre de 1975, pp. 171-176.

Martínez Estrada, Ezequiel, *Leopoldo Lugones, retrato sin retocar*, Buenos Aires, Emecé, 1968.

— "Quiroga y Lugones", *Antología*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, pp. 70-77.

Nosotros (editorial), "Leopoldo Lugones", *Nosotros*, año III, num. 23, febrero de 1938, pp. 121-122.

Revista Iberoamericana (editorial), "Leopoldo Lugones", nº 1, mayo de 1939, pp. 10-12.

Torres Roggero, Jorge: "Lugones, Córdoba y el destino Americano del modernismo", *Megafón*, nº 4, Buenos Aires, diciembre de 1976, pp. 103-114.

— *La cara oculta de Lugones*, Buenos Aires, Ediciones Castañeda, 1977.

6. Bibliografía específica sobre Roberto J. Payró

Anderson Imbert, Enrique, *Tres novelas de Payró con pícaros en tres miras*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filología y letras, 1942.

Bonet, Carmelo M., "Una semblanza de Roberto J. Payró", en *Pespuntes críticos*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1969, pp. 39-58.

Ghiano, Juan Carlos, "Payró y el nieto de Juan Moreira", en *Testimonio de la novela argentina*, Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1956, pp. 135-151.

González Lanuza, Eduardo, *Genio y figura de Roberto J. Payró*, Buenos Aires, Eudeba, 1965.

Halperin, Renata D., "Lo simbólico en Payró", *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*, 2ª serie, año IV, nº i-2, marzo-junio, 1963, pp. 105-113.

Larra, Raúl, *Payró, el novelista de la democracia*, Buenos Aires, La Mandrágora, 1960.

Leonard de Amaya, María Carmen, *Roberto Payró y su tiempo*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1974.

Longo, Iris Estela, "Sobre *Pago Chico*", *Universidad*, n° 44, Santa Fe, Abril-junio 1960, pp. 241-258.

Vergara de Bietti, Noemí, *Los tres Payró*, Buenos Aires, ASCUA, 1957.

Weyland, Walter G., *Roberto J. Payró*, Buenos Aires, Ediciones culturales argentinas, 1962.

7. Bibliografía específica sobre Alberto Gerchunoff

Borello, Rodolfo, A., "Alberto Gerchunoff", *Centro. Revista del centro de estudiantes de filosofía y letras*, n° 8, Buenos Aires, julio de 1954, pp. 3-7.

Cárrega, Hénilce, "Gerchunoff y el gringo", *Zohra*, n°3-4, febrero-marzo de 1954, pp. 6-17.

Gigli, Adelaida, "Alberto Gerchunoff en el meñique", *Centro. Revista del centro de estudiantes de filosofía y letras*, n° 8, Buenos Aires, julio de 1954, pp. 8-10.

Kovadloff, Santiago, "Un lugar en el tiempo (La Argentina como vivencia de los judíos)", *Hispanamérica*, año XIV, n° 42, diciembre de 1985, pp. 79-89.

Lerner, Isaías, "La obra literaria de Alberto Gerchunoff", *Davar*, n° 63, Buenos Aires, marzo-abril de 1956, pp. 59-66.

Longo, Iris Estela, "Presencia de Gerchunoff en la narrativa argentina", *Universidad*, n° 72, julio-septiembre de 1967, pp. 47-66.

Marquis Stambler, Beatriz, *Vida y obra de Alberto Gerchunoff*, Madrid, Albar editorial, 1985.

Viñas, David, "'Gauchos judíos' y xenofobia", *Revista de la Universidad de México*, XVIII, 3, Noviembre de 1963.

8. Bibliografía específica sobre Enrique Larreta

Berenguer Carisomo, Arturo, *Los valores eternos en la obra de Enrique Larreta*, Buenos Aires, Sopena argentina, 1946.

Campanella, Hebe N., *Enrique Larreta: el hombre y el escritor*, Buenos Aires, Marymar, 1987.

Colón Ortiz, Tharsis, *Cumbres del modernismo. Enrique Larreta*, Buenos Aires, 1983.

Eyzaguirre, Luis B., "La gloria de don Ramiro y Don Segundo Sombra: dos hitos en la novela modernista en Hispanoamérica", *Cuadernos Americanos*, vol. CLXXX, n° 1, enero-febrero de 1972, pp. 236-249.

Jansen, André, *Enrique Larreta, novelista hispano-argentino*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1967.

Jitrik, Noé, "1926, año decisivo para la narrativa argentina", en *Escritores argentinos. Dependencia o libertad*, Buenos Aires, ediciones del Candil, 1967, pp. 83-109.

Onega, Gladys Susana, "Larreta. Esteticismo y prosaísmo", *Boletín de literaturas hispánicas*, nº 4, 1962, pp. 39-56.

Scrimaglio, Marta, "Larreta, Modernismo y Barroco", *Boletín de literaturas hispánicas*, nº 4, 1962, pp. 19-38.

Soto, Luis Emilio, *Zogoibi, novela humorística*, Buenos Aires, Ediciones La Campana de Palo, 1927.

Zaldumbide, Gonzalo, "Enrique Larreta: de Avila a la Pampa", *Cuadernos Hispanoamericanos*, a. V, nº 13, Madrid, enero-febrero, 1950, pp. 27-48.

9. Bibliografía específica sobre Benito Lynch

Besouchet, Lidia, "La pampa y su mayor expresión literaria: Benito Lynch", *Davar*, nº 6, mayo-junio de 1946, pp. 79-87.

Caillet-Bois, Julio, "El mundo novelesco de Benito Lynch", *Filología*, a.5, nº 1-2, Buenos Aires, enero-agosto de 1959, pp. 119-133.

— *La novela rural de Benito Lynch*, La Plata, Universidad Nacional, 1940.

Cócaro, Nicolás, *Benito Lynch*, Buenos Aires, Oeste Editores, 1954.

Defant, Alba, "Los muchachos en la obra de Lynch", *Humanitas*, VII, 11, 1959, pp. 167-172.

Dominguez, N., "Güiraldes y Lynch: últimos gauchos en familia", en Viñas, D. (dir.), *Historia de la literatura argentina*, Talcahuano, Contrapunto, 1989, vol. VII, pp. 285-302.

García, Germán, *Benito Lynch y su mundo campero*, Bahía Blanca, Colegio libre de estudios superiores, 1954.

Leslie, John-Kenneth, "Símiles campestres, en la obra de Benito Lynch", *Revista Iberoamericana*, nº 34, agosto de 1951- enero de 1952, pp. 331-338.

Magis Otón, Horacio, "Trayectoria del realismo en la Argentina y una novela rural", *Cuadernos hispanoamericanos*, vol. 46, num. 137, mayo de 1961, pp. 103-125.

Petit de Murat, Ulises, *Genio y figura de Benito Lynch*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1968.

Riis Owre, J., "Los animales en las obras de Benito Lynch", *Revista Iberoamericana*, nº 6, mayo de 1941, pp. 357-369.

Salama, Roberto, *Benito Lynch*, Buenos Aires, La Mandrágora, 1959.

Torres Rioseco, Arturo, "Benito Lynch", *Atenea*, 16, vol. 58, nº174, Concepción, Chile, diciembre de 1939, pp. 306-365.

Viñas, David, "Benito Lynch y la pampa cercada", *Cultura Universitaria*, 46, Caracas, noviembre-diciembre 1954.

Índice

Agradecimientos...	7
Capítulo 1. La novela rural argentina: una ficción del origen y de la identidad.	9
1. Sobre ficciones operativas y sus estilos.	13
<i>El estilo de las ficciones, 13.- La realidad imaginaria, 17.- El sujeto: sujeto del discurso, 18.- La tecnología del sujeto, 20.</i>	
2. Los imaginarios sociales.	22
<i>El imaginario social, 22.- La fundación de lo "natural", 25.</i>	
3. Literatura e imaginario social.	26
<i>Literatura y sociedad, 26.- Necesidad social de las ficciones, 28.- Los signos de la literatura, 29.- La ficción de la autoría, 29.- La realidad de los fantasmas, 31.</i>	
4. Argentina 1880-1930. El sueño de la modernización: una narración con final truncado.	32
<i>El mundo del 80, 33.- El impacto de la inmigración, 37.- Emergencia de nuevos sectores sociales, 40.- El Centenario y la crisis del Unicato, 43.- Los gobiernos radicales, 45.</i>	
5. Una historia paralela: la modernización de la literatura.	53
<i>Los dos límites del proceso, 53.- La literatura como marca de distinción: el 80, 55.- La belleza como técnica: el Modernismo, 56.- La independencia y el profesionalismo, 58.- Rafael Obligado: primer acercamiento a la utilidad de la literatura y de la tradición, 60.- Ricardo Rojas: la institución, 62.- La literatura: espacio propio de la tradición, 65.</i>	
6. Las ficciones del gaucho y la crítica literaria.	67
<i>La crítica y los gauchos literarios, 67.- Algunos hitos en la bibliografía sobre el tema, 70.- El corpus: Nueve novelas con gauchos, 75.- Las nuevas lecturas de los viejos textos, 81.</i>	
PRIMERA PARTE: Los gauchos del 80.	83
Capítulo 2. Eduardo Gutiérrez y los ambiguos gauchos del folletín en la imaginación urbana.	89
1. Eduardo Gutiérrez y el nacimiento del folletín gauchesco.	93
<i>La descendencia de Juan Moreira, 93.- Eduardo Gutiérrez, 94.</i>	
2. Sobre marcos y voces narradoras.	103
<i>La estrategia de Juan Moreira, 103.- El caso de Santos Vega, 104.- El epígrafe, 104.- La herencia del paria, 105.- Una payada del diablo, 107.- El doble marco, 109.- El caso de Hormiga Negra, 111.</i>	
3. Los gauchos del folletín.	115
<i>Alrededor del fogoncito, 115.- El payador, 117.- Las payadas del folletín, 118.- La violencia, 119.- La violencia de Hormiga Negra, 121.- El pasado feliz de Santos Vega, 124.- El significado de la palabra 'gaucho', 125.</i>	
4. El juramento de Santos Vega.	127
<i>Santos Vega, el payador, 127.- Santos Vega, el cuchillero, 128.- Un hombre excepcional, 128.- Las prerrogativas del héroe, 130.- El héroe sentimental, 130.</i>	

5. Santos Vega y sus amigos.	132
<i>La solidaridad horizontal, 132.- Jerarquías gauchas, 133.- Amigos y amigotes, 134.- El lugar de Carmona, 135.</i>	
6. ¿Quiénes son los "bandidos"?	137
<i>El juez de paz, 137.- El significado de las palabras, 138.- Los sicarios, 140.- Los dos rivales amorosos, 142.</i>	
7. Las virtudes de Hormiga Negra.	144
<i>Los beneficios de la Penitenciaría, 144.- Virtudes burguesas, 146.- El patriotismo porteño, 148.- La fundación de una comunidad viril, 151.</i>	
8. El idioma de los gauchos del folletín.	155
<i>La versión folletinesca del idioma literario de los argentinos, 157.- El otro lenguaje gauchesco, 159.</i>	
9. El lugar de enunciación.	162
<i>Un público masivo y urbano, 162.- Interesante por su tipismo, 162.- Las huellas de la perspectiva urbana, 164.- La autoridad del nuevo letrado, 166.- Filosofías gauchas, 167.- Los poderes del narrador, 168.- Una nueva perspectiva, 168.- El silencio del público, 170.- Los aplausos del público, 172.- Coda: Eduardo Gutiérrez y el populismo del futuro, 173.</i>	
10. Conclusión: la ambigüedad del mito a su llegada a la ciudad.	175
<i>Los títulos de las novelas: una teoría del nombre, 177.</i>	
Capítulo 3. Sin rumbo , de Eugenio Cambaceres. La crisis de la civilización y la barbarie.	181
1. Eugenio Cambaceres y el naturalismo rural.	185
<i>Eugenio Cambaceres, escritor naturalista, 185.- Eugenio Cambaceres, gentleman del 80, 189.- Eugenio Cambaceres, escritor canónico, 192.- Los gauchos naturalistas, 195.</i>	
2. <i>Sin Rumbo</i> : antinovela gauchesca.	197
<i>Las desventuras de un nihilista, 197.- Otra convención de realidad, 201.- El narrador como garante de la nueva ficción de transparencia, 203.</i>	
3. Los gauchos naturalistas y el origen de la esencia.	205
<i>Las tareas (mal hechas) de los gauchos malos, 206.- Contreras, 207.- Donata, imagen de la barbarie, 210.- Donata, paradigma virtual de pureza, 212.- Los cuerpos de los gauchos buenos, 215.</i>	
4. Las dos caras del paisaje.	219
<i>La pampa, el espacio del instinto, 219.- La pampa, espacio melancólico y transcendente, 219.- Las furias de la naturaleza, 220.- Dos miradas de Andrés a sus posesiones, 221.- Un panorama desde lo alto, 222.</i>	
5. La tragedia de un dandy.	224
<i>Un caso de spleen, 224.- Una historia familiar de (malas) educaciones, 227.</i>	
6. El espacio de los excluidos.	230
<i>Cocoliches, 231.- Multitudes no exactamente argentinas, 232.- Otra versión de la comunidad viril: el lugar de la mujer, 234.</i>	
7. La génesis de una voz autorial.	237
<i>Un narrador naturalista, pero menos, 237.- Un narrador culturalista, 238.- Un narrador que ha vivido mucho, 238.- Un narrador científico, 239.- Los saberes criollos del narrador, 240.- Algo en que creer, 241.</i>	
8. El idioma de la instancia narradora.	245
<i>Los arrebatos metafóricos, 245.- Los galicismos, 246.- Otro acercamiento al idioma literario de los argentinos, 247.- Coda: Sin rumbo como documento de buen decir criollo para la crítica del futuro, 248.</i>	

9. Un público de (casi) iguales. 251
Entre nos, 251.- Pero cada uno en su sitio, 252.
10. Conclusión. Sobre espacios y pertenencias. 254

SEGUNDA PARTE. Los gauchos del Centenario. 259

Capítulo 4. Los gauchos de mármol. *La guerra gaucha*, de Leopoldo Lugones. 265

1. El gaucho Lugones. 269
Lugones en 1905, 271.- Elogios del gaucho Lugones, 273.- Otra lectura contemporánea, 274.- El profeta del idioma, 275.- Dos revisiones críticas, 278.
2. "Estreno": El caudillo y la jerarquía. 281
Los montoneros, 282.- Primera imagen del caudillo, 286.- Otras imágenes del caudillo, 289.- La utopía militar, 290. - Un sacrificio ante el nuevo altar, 291.- La lengua del oráculo, 293.
3. "Serenata": el origen del origen. 296
El payador, 296.- Un viejo patrón letrado, 300.- La contigüidad entre los relatos epicos, 303.- El relato de los dones, 305.- La voz del paisaje, 307.
4. "Vivac": los cuentos en torno del fogón. 309
A falta de pan..., 309.- Un sistema de marcos invertido, 310.- Más vale creer que ir a ver, 312.- Un muestrario de la tradición oral, 313.- Un testimonio violento. 314.- La violencia de los patriotas, 316.
5. "Al rastro": las imágenes de la Patria. 320
El final de la fiesta, 320.- Sobre la función de la fiesta, 320.- Los saberes del narrador, 323.- La beligerancia del paisaje, 324.- La última autoridad, 326.- Una manifestación de la patria, 327.- Otras imágenes de la patria, 330.- El gesto final, 331.
6. "Güemes": El lugar del prócer. 332
Un nombre, 332.- La evacuación de Salta, 333.- Los gauchos de Güemes, 334.- La efigie del caudillo, 337.- La jerarquía de los próceres, 339.- El fondo heroico, 341.- El narrador del mito, 342.- La escritura del oráculo, 343.- Las togas y la espada, 344.- El viejo profeta socialista. 347.- Una autoridad en tránsito, 348.

Capítulo 5. *Pago Chico*, de Roberto J. Payró: el mito contradictorio de un "escritor independiente". 351

1. Roberto J. Payró: el retrato de un intelectual de oposición. 355
Una voz diferente, 355.- La alargada sombra de Roberto Arlt, 356.- Las imágenes de la crítica: una escritura menor, 357.- El escritor profesional, 358.- Un satírico risueño, 362.- Sobriamente gauchos, 364.- Gauchos imaginados desde otro lugar, 366.
2. La voz de un cronista de costumbres. 369
Crónicas y reportajes, 369.- El cronista Roberto J. Payró, 370.- Las crónicas de un lugar imaginario, 371.- Las marcas de una autoridad menor, 373.- El lenguaje, 374.- Ficcionalizaciones del narrador, 375.
3. Pago Chico: una imagen rural para la totalidad de la nación. 378
Los fraudes electorales, 379.- La especulación, 380.- Las gestas de los cívicos, 381.- El lugar de la ironía, 383.
4. El gaucho como imagen del pueblo argentino. 385
La ley del embudo, 385.- Así se escribe la historia, 387.

5. El gaucho como personaje cómico.	389
<i>La vieja Ramona en la Insula Barataria, 389.- Un Juez de paz, 391.- Un relato picaresco de aparecidos, 393.- Un policial paródico, 395.- Aquel remoto poncho de verano, 396.</i>	
6. Atisbos de Arcadia en Pago Chico.	399
<i>Santos Vega en Pago Chico, 399.- Un relato patriótico de aparecidos, 401.- Lo mismo que Santos Vega, 403.</i>	
7. Un diablo con acento francés	405
<i>Unos cuantos extranjeros ridículos..., 406.- ...y un extranjero diabólico, 410.</i>	
8. Las barrabasadas de Barraba: la risa homogenizadora	414
<i>Un policía que valía por muchos, 414.- Unas carcajadas comunitarias, 416.</i>	
9. Historias de individualidades de transición: el filtro de la nostalgia	419
<i>La voz leída de Silvestre, 419.- De nuevo el sistema de marcos, 421.- El filtro de la nostalgia, 424.</i>	
10. Conclusión. Los gauchos contradictorios del escritor independiente	427
<i>Un mitrista de clase media, 427.- Impugnación del unicato, 429.- Una sonrisa indulgente y nostálgica, 430.- El lugar fronterizo del socialismo de Payró, 432.- El modelo del escritor de oposición, 434.</i>	
Capítulo 6. Los gauchos judíos, de Alberto Gerchunoff: la ficción gauchesca como disfraz nacionalizador.	437
1. Un gaucho judío, voz de la inmigración.	441
<i>Un tipo carismático, 442.- Alberto Gerchunoff, escritor profesional, 446.- Problemático modernismo, 449.- Un escritor neosefardí, 451.- Alberto Gerchunoff, gaucho judío, 452.</i>	
2. La narración bíblica: "Génesis" y "Leche fresca".	455
<i>"Génesis": el relato del origen, 455.- "Leche fresca": una estampa del lugar de destino, 459.</i>	
3. Dos propuestas sobre el lugar del escritor. "El poeta" y "El médico milagroso".	462
<i>"El poeta": un colono diferente, 462.- Los gauchos de un judío, 464.- Nahum Yarcho, médico milagroso, 465.</i>	
4. El gaucho: "El boyero" y "La visita".	471
<i>Dos criollos de ley, 471.- El estanciero gaucho, 472.- El coraje y la barbarie, 475.</i>	
5. La condición híbrida del nuevo patriota	478
<i>Primera muestra: el cristianismo precristiano o el lugar para todos los ritos bajos el sol, 478.- Segunda muestra: el gaucho neosefardí, 480.- Tercera muestra: unas bodas de Camacho gauchijudías, 482.- Cuarta muestra: la identidad de los verosmiles, 484.</i>	
6. Dos escenas en la Arcadia gaucha y judía	487
<i>Una estampa repleta de abundancia bíblica, 487.- El amor en la Arcadia: una estrofa del cantar de los cantares, 488.</i>	
7. Dos brotes de xenofobia: "El caballo robado", y "La muerte de rabí Abraham".	491
<i>La escena original, 491.- Dos auténticos gauchos malos, 493.- El martirio del civilizado, 494.- Los hechos de un mal juez, 496.</i>	
8. Escenas de revolución en el paraíso.	499
<i>Un Pago Chico judío, 499.- Una revolución, pero menos, 500.</i>	

9. Sobre el culto laico a la patria y el lugar del ejército. <i>A modo de recapitulación, 502.- Para qué sirve el ejército, 504.</i>	502
10. Conclusión: El mito gaucho como elemento nacionalizador <i>La pastoral inmigrante, 507.- El autor sincrético, constructor profesional de identidades, 509.</i>	507
TERCERA PARTE: Los gauchos crepusculares.	511
Capítulo 7. Zogoibi, de Enrique Larreta: El paraíso perdido de una pampa hispánica.	517
1. Enrique Larreta: la laboriosa construcción del nombre. <i>La escritura del nombre, 521.- Los derechos del espíritu, 522.- España y Francia frente a la modernidad argentina, 524.- Enrique Larreta, narrador modernista, 524.</i>	521
2. Zogoibi o <i>El dolor de la tierra</i> . <i>Otra escritura trascendente del paisaje, 528.- La traición del estanciero, 531.- Un estanciero gaucho de los años 20, 532.</i>	528
3. Los gauchos de Enrique Larreta. <i>El narrador y los gauchos, 534.- Habilidades gauchescas, 535.- La miseria honrada, 537.- Un matrero venido a menos, 538.- Los estancieros gauchos, 539.</i>	534
4. Federico de Ahumada: un prototipo atribulado. <i>La fidelidad a un doble linaje, 541.- Un criollo perfecto, 543.- Un prototipo atribulado, 544.- El profanador profanado, 545.- La moraleja, 546.</i>	541
5. Dos mujeres para Federico: el espesor de signos de los cuerpos femeninos. <i>La novia perfecta, 548.- La abogada de los pobres, p. 550.- Zita Wilburns: la amante, 551.</i>	548
6. La recristianización del discurso oligárquico. <i>El padre Torres: la pastoral hispanista, 555.- Las ías rezadoras, 558.</i>	555
7. Extranjeros en la pampa. Las dos caras de la nueva barbarie. <i>La clase media en ascenso, 562.- Un yanqui ultramoderno, 563.- Y un dirigente obrero, 566.- Coda: presencia del ejército en el reverso de este cuadro, 568.</i>	562
8. La reescritura del gesto cosmopolita. Un pequeño listado de criollos traidores. <i>Un dandy moralista, 570.- Un traidor, 572.- Otros dos traidores de claro linaje, 574.- Un debate sobre viajes a Europa, 576.</i>	570
9. El lenguaje de la pampa modernista. <i>La voz de los gauchos, 579.- Las otras voces oídas, 580.- Un narrador hispanista, 581.- Otra versión del lenguaje de los argentinos, 583.</i>	579
10. La mirada del esteta. <i>Un narrador omnisciente, 584.- La estructura del folletín, 584.- Una novela cargada de símbolos, 585.- El impresionismo de las descripciones, 586.- Los elementos culturalistas, 587.- Un narrador docente, 588.</i>	584
11. Conclusión: la elegía por la Arcadia feudal.	590
Capítulo 8. Benito Lynch: el diseño de la Arcadia bárbara.	597
1. Benito Lynch: el retrato del último gentleman <i>El estanciero gaucho, 601.- El misántropo de la mansión de Diagonal 77, 603.- Otro preciso realista, 606.- La ambigua ideología del nihilista, 609.- Valoración desigual, 612.</i>	601

2. <i>El inglés de los güesos y El romance de un gaucho.</i>	614
3. El discurso de un baquiano. <i>El saber sobre el campo: totalidad y esencia nacional, 617.- El saber de lo privado, 618.- La metáfora del patrón, 620.- Las técnicas narrativas del folletín, 621.- Un narrador gaucho y moralista, 624.- Los límites del remedo de la oralidad, 627.</i>	617
4. Nuevas aproximaciones al idioma de los argentinos. <i>Otra vez, la voz oída del gaucho, 630.- Una babel de voces oídas, 631.- Otra vez el idioma (literario) de los argentinos, 633.- Un narrador de folletín, 635.</i>	630
5. El amor de la puestera: el gaucho imaginado por Benito Lynch. <i>Estampas de la barbarie, 637.- Estampas del buen salvaje, 639.- Las degradaciones de la vida social, 641.- Sobre niños y animales, 642.- "Insopechadas pomposidades": el "salvaje cono cuerpo de placer", 643.- El gaucho en la voz del gaucho, 646.- Una fábula moral sobre pequeños estancieros, 648.</i>	637
6. Versiones sobre la muerte del estanciero gaucho. <i>El estanciero gaucho. Pequeños retazos de la Arcadia, 651.- Aquellos viejos y bárbaros tiempos, 653.- El vil patrón y su grotesco administrador, 656.- Pequeño muestrario de estancieros decadentes, 657.- Otra traición de otro estanciero, 659</i>	651
7. Semblanza y función del personaje del ladero. <i>Importancia y definición del ladero, 662.- Un inglés de novela, 663.- Las tribulaciones de un inglés de novela, 664.- El eje de las miradas, 666.- Un portador pasivo del deseo de otro, 668.</i>	662
8. Conclusión: el instinto, padre y defensor de la vida. <i>Ficción de transparencia, 671.- Saber literario, saber del resto, 671.- Espacio nacional y espacio transdental, 672.- La función catastrófica del ladero, 673.- La escritura del deseo, 674.- El lenguaje literario nacional, 675.- Las máscaras del narrador, 675.</i>	670
Capítulo 9. Los gauchos literarios y el saber sobre la nación. <i>Las nueve versiones del gaucho, 680.- Sobre la violencia y la ley, 684.- El saber sobre el campo y la ficción de transparencia, 688.- El idioma literario de los argentinos, 692.- La novela de arte y artistas, 694.- Un tratado de ficciones, 698.</i>	677
Bibliografía consultada.	701
1. Textos literarios.	703
2. Bibliografía general.	705
3. Bibliografía específica sobre Eduardo Gutiérrez.	712
4. Bibliografía específica sobre Eugenio Cambaceres.	713
5. Bibliografía específica sobre Leopoldo Lugones.	713
6. Bibliografía específica sobre Roberto J. Payró.	714
7. Bibliografía específica sobre Alberto Gerchunoff.	715
8. Bibliografía específica sobre Enrique Larreta.	715
9. Bibliografía específica sobre Benito Lynch.	716