

2000

Origen, trayectoria y crisis de la narrativa regionalista argentina

Eduardo Romano

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Romano, Eduardo (Otoño-Primavera 2000) "Origen, trayectoria y crisis de la narrativa regionalista argentina," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 52, Article 28.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss52/28>

This Otras Obras is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

ORIGEN, TRAYECTORIA Y CRISIS DE LA NARRATIVA REGIONALISTA ARGENTINA

Eduardo Romano

Universidad Nacional de Buenos Aires

No es fácil resumir en unas pocas páginas ese importante -y bastante mal conocido- aspecto de la producción literaria argentina que se verifica al margen de la ciudad-puerto y más atento a problemáticas de las diferentes regiones del país que a la gran urbe y su zona directa de influencia. Su auge se extiende, bajo la designación de regionalismo, por lo menos desde fines de la década de 1880 hasta mediados del siglo XX.

En cuanto al apelativo "regionalista", tiende a disimular, según mi criterio, algunas de las tendencias internas que distinguen modos de hablar suficientemente diferenciados acerca de la región. En tal sentido, intento en este artículo, y siguiendo pautas ya formuladas anteriormente (Romano, 1981), distinguir un regionalismo conservador, nativista, de otro preferentemente pedagógico y reformista, así como de algunas otras soluciones narrativas que no se dejaron subsumir en ninguna de aquellas dos variantes. Por último, detecto los primeros síntomas de lo que se convertirá en crisis definitiva de la literatura regionalista.

1. El regionalismo literario conservador o nativista.

El descubrimiento de las posibilidades literarias de la región sobreviene en la Argentina con un primer brote de actitudes intelectuales nacionalistas y lo encabeza un joven escritor riojano que cumpliría luego una brillante trayectoria en el campo político-cultural: Joaquín V. González (1863-1923). Su ensayo *La tradición nacional* (1887) teoriza la necesidad de que una tendencia literaria apoyada en fundamentos culturales propios -leyendas,

creencias, mitos y otros materiales folklóricos similares- contrarreste los influjos perniciosos del cosmopolitismo, que en ese momento encarnaba en las novelas naturalistas propiciadas desde Francia por Emile Zola y que ya había generado prolongaciones -cierto que muy desviadas del modelo- en Buenos Aires.

Para ese proyecto, González propone un desarrollo local de las *tradiciones*, género que había tenido manifestaciones esporádicas en otros lugares de América y cuya culminación era, en Lima, el muy leído Ricardo Palma. Pero como en el Río de la Plata carecíamos de los archivos que dejara un pasado suntuoso, como el del virreinato del Perú, debíamos confiar en el sello que la naturaleza imprime sobre el alma de los habitantes en las regiones más silvestres. Menos ambiciosa que la poesía, que aspira a registrar los grandes movimientos espirituales, y no tan positiva como la historia, que exige el análisis racional, los relatos tradicionalistas rescatan “detalles”, anécdotas íntimas de los grandes actores o de los seres anónimos, “llenas de animación y de colorido”, referibles en un estilo “travieso y ameno” y “en el reducido círculo del hogar” (González, 1957, 42 y 80).

Su proyecto, pues, resulta singularmente abarcador, contempla desde el origen y procedencia ideal de los materiales, hasta el mejor modo de registrarlos, el alcance de sus funciones y la forma de consumo más adecuada. Supone una recuperación superadora de la manera como recogieran anteriormente aspectos del pasado y de la región escritores como Juan M. Gutiérrez, Juana M. Gorriti, Vicente F. López, Vicente G. Quesada o Domingo F. Sarmiento. Pero hace falta un artista con linaje patricio, arraigo regional y conciencia tradicionalista para cumplirlo. González siente que es el más indicado para la tarea y pasa de la teoría a la práctica unos años después, con *Mis montañas* (1893).

Desde el litoral, su amigo Rafael Obligado canoniza ese texto en una carta, al leer el manuscrito, que fecha en abril de 1892 y donde certifica que la “propiedad artística de la cordillera argentina pertenece a Ud. de hoy para siempre, como la de la llanura al poeta de *La cautiva*” (Obligado, 1953). Palabras que develan los alcances ideológicos del proyecto: producir una colonización literaria del paisaje regional, equivalente de la que la propia clase social de pertenencia realizara previamente sobre la propiedad efectiva de la tierra. El llamado regionalismo, según tal concepción, es el germen de una verdadera literatura nacional. La misma será, en todo caso, el sumario progresivo de dichas conquistas.

Casi medio siglo más tarde, el catamarqueño Carlos B. Quiroga corrobora en otro ensayo (*El paisaje argentino en función de arte*) que ha quedado configurada una “conciencia estética territorial argentina”, cuyos propietarios cataloga, cierto que con un criterio hartamente discutible. Es decir que a su juicio el mapa de la literatura nacional estaría completo. Lo cual supone una concreción de aquel proyecto que González comenzara a perfilar en *Mis*

montañas, con algunos lineamientos que paso a resumir.

Ante todo, la enunciación en boca de quien ha nacido y vivido su infancia en la región, a la que siempre vuelve periódicamente para reconfortarse, y cuya voz acredita un vínculo familiar con los colonizadores de la zona. Acorde con eso, todos aquellos o aquello de lo que se habla en el texto cobra valor e importancia según su distancia del foco enunciativo. Así sucede con los “criados fieles” como el indio Panta o el negro Joaquín, dispuesto a dar la vida por sus patronos cuando las montoneras de Felipe Varela invaden La Rioja. Al mencionar ese hecho, González duda:

“¿Debo contar esa historia en estas páginas destinadas a despertar amor o simpatía por mi tierra?” (González, 1953, 26)

La duda nos permite inferir que, para él, la literatura tradicionalista o regionalista debe soslayar preferentemente los conflictos sociopolíticos, también porque su tarea es *naturalizar* todas las diferencias. La voz enunciativa se arroga así el derecho a decir la “patria”, aunque al hacerlo convalide el centralismo porteño y frague una supuesta “comunidad” entre “la clase ilustrada” y sus servidores. Del otro lado quedan, en todo caso, “las hordas sin ley y sin disciplina (...) ebrias de sangre y de botín” (González, 1953, 26).

Unificado el sector de los que detectan desde el poder político hasta el simbólico con los que saben acatarlo alegremente, es posible apropiarse entonces de un saber que éstos atesoran, aunque sea tosco y exija refinamiento posterior: viejas relatoras como “mama Leonita” tienen la función de transmitir ese patrimonio en la cocina familiar y sobre todo durante las noches de invierno. Al artista, seleccionar y reformular esos relatos de acuerdo con las normas institucionales que las autoridades civiles, militares y eclesiásticas españolas impusieron y los criollos heredaron.

Con esa vara discrimina González los aspectos admisibles o no de las diversas ceremonias y rituales que sobreviven en su provincia desde la época precolombina y el resultado de esa tamización es lo que el artista selecto debe, a su vez, reconfigurar. Sólo ese material suficientemente decantado tiene a su juicio la dignidad del folklore, porque las prácticas que sobreviven en los suburbios de la ciudad de La Rioja, o en las montañas, le parecen obra de una “raza intermedia, degenerada, llena de preocupaciones propias de la barbarie, y de costumbres que parecen ritos de alguna religión perdida...” (González, 1953, 100).

En *Cuentos...* (1894), así como también en *Historias* (1900) -y mucho después en la segunda parte de *Fábulas nativas*, 1924- González continúa su idealización del terruño, se interesa más por lo excepcional (fiestas y celebraciones) que por la cotidiana labor del campesino y en un relato como *El festín de don Baltazar* invalida los esfuerzos del “ricacho” protagonista

por incorporarse a la élite provinciana con el único aval del dinero, aunque eso desgraciadamente ocurra "en sociedades tolerantes como las nuestras para ser persona decente" (González, 1936, 65).

Sobre ese fundamento ideológico tan definido crece la narrativa regionalista conservadora posterior, aunque cada adherente imprima, dentro del paradigma, matices individuales. Así, el entrerriano Martiniano Leguizamón (1858-1935) tiñe inclusive a muchos de sus gauchos protagónicos de un sesgo caballeresco ajeno a toda emulación o disconformismo, al tiempo que multiplica la figura del patrón paternal y desinteresado. Pero dedica especial atención a los tipos característicos (*El curandero*, *Mama Juana*), acorde con una técnica realista que se aleja del romanticismo tardío de González.

Confirma, en cambio, el privilegio monológico y cuando parece ceder la palabra a sus actores, éstos quedan atrapados casi inmediatamente en el discurso básico del narrador-artista, como se puede advertir en *La maroma cortada* o *El chasque*, y a pesar de ciertas declaraciones en contrario al referir recuerdos ajenos: "Procuraré reconstruirlos fielmente, darles colorido, la ingenuidad prística y conmovedora con que brotaron de esos labios rugosos que la muerte heló hace muchos años" (Leguizamón, 1957, 133). No en vano González, al conocer en imprenta los originales de *Recuerdos de la tierra* (1896), primer libro de Leguizamón, decidió espontáneamente prologarlos.

El tucumano criado en Santiago del Estero Ricardo Rojas (1882-1957) aporta a la poética narrativa nativista *El país de la selva* (1905), por sus consideraciones acerca del pasado nacional basadas en la historiografía oficial (Bartolomé Mitre, Vicente F. López), anticaudillesca; por apoyar todas sus certidumbres sobre vivencias personales, afirmar la necesidad de salvar "el aroma puro de las costumbres antiguas" (Rojas, 1966, 7) y adscribir el aborigen a un estado de inocencia primigenia, convalidando la superioridad del gaucho trovador selvático sobre el gaucho pampeano acompadrado.

También él abastece su repertorio narrativo con supersticiones ajenas (*La Salamanca*, *La Mul' ánima*), convenientemente decantadas, y coincide con el criterio tipológico de Leguizamón, pero hay en su enfoque un mayor rigor folklórico de recolección -desde coplas hasta cuentos del zorro- y una actitud antropológica que no reniega del mestizaje o mutua aculturación entre colonizadores y nativos, entre el intelectual con formación académica, como él mismo, y el saber atesorado por los lugareños.

Esta poética muestra su ductilidad en el momento de la eclosión modernista. Es lo que se advierte, por una parte, en el Leopoldo Lugones (1874-1938) de *La guerra gaucha* (1905), donde las fuerza naturales actúan en auxilio de la causa patriota y todas las acciones quedan neutralizadas por la obsesión descriptiva, y, por otra, en *Los gauchos judíos* (1910), homenaje

de Alberto Gerchunoff (1883-1950) a su patria adoptiva, con motivo del primer Centenario, volumen prologado significativamente por Martiniano Leguizamón.

La estampa eglógica, apta para el esteticismo modernista, convive allí con el humor, el terror supersticioso y los retratos tipificadores (*El médico milagroso*, *El viejo colono*). Los conflictos generados por la mutua aculturación entre criollos e inmigrantes israelíes (*La muerte del rabí Abraham*, *Las bodas de Camacho*) quedan rigurosamente compensados con episodios como *La visita* o con romances tranquilizadores como *La siesta* o *El cantar de los cantares*.

En los años veinte, el nativismo recibe nuevos afluentes que lo revitalizan desde la vanguardia francesa, por lo menos tal como la nacionaliza Ricardo Güiraldes (1886-1927), colaborador de la *Nouvelle Revue Française* y amigo personal de Valéry Larbaud. No es poco que *Cuentos de muerte y de sangre* (1915) se abra con tres tradiciones referidas a los caudillos federales Urquiza, Quiroga y Rosas. Un síntoma, además, de que habían aflorado ya los primeros intentos de un revisionismo historiográfico, a fines del siglo XIX, con los trabajos de Adolfo Saldías, Ernesto Quesada, etc.

Un nuevo nacionalismo que cristaliza hacia 1910 y trata de oponer supuestas esencias nacionales al efecto “deformador” de la oleada inmigratoria, que ya ha dejado en el país unos dos millones de habitantes y en la ciudad capital por lo menos un cincuenta por ciento de extranjeros, gran parte de ellos italianos, pero que convive con españoles, siriolibaneses, judíos, etc. La élite se abroquela en sus propios valores minoritarios y tiende a idealizar la figura del gaucho, con cuya extinción había tenido no poco que ver.

Consecuentemente, el monologuismo originario cede paso en Güiraldes a una solución bifónica (Romano, 1989) que puede advertirse ya en *Al rescoldo*, aunque culmine en la famosa novela *Don Segundo Sombra* (1926). En efecto, ese relato articula sin mayores roces a un narrador de fina sensibilidad con el viejo rústico, socarrón, pero que gradúa con enorme sabiduría el interés de sus oyentes alrededor del fogón. La vocación tradicionalista queda explícita en *Antítesis*, cuando opone la “quietud mística” de la estancia vieja, indiferente al progreso técnico pero fiel a las creencias religiosas, con la nueva, pues las innovaciones del estanciero don Justo Novillo están irónicamente tratadas.

Amigo personal de Güiraldes, el salteño Juan Carlos Dávalos (1887-1959) aporta en esa década varios títulos significativos: *El viento blanco* (1922), *Los casos del zorro* (1924), *Airampo* (1925), *Los buscadores de oro* (1928) y *Relatos lugareños* (1930). Asumirse como “hidalgo pobre” manifiesta un notorio cambio de posición respecto de sus predecesores. Esa atribución es tal vez la que explica, por simetría, que un episodio recurrente en esos libros sean las expediciones -de navegación o de caza- realizadas sin ninguna finalidad utilitaria, sino con el mero afán de ponerse a prueba, como

los viejos caballeros feudales.

Su relato más celebrado por críticos y antólogos, *El viento blanco*, no es sino una variante enmascarada de tal actitud. Si bien en principio Antenor Sánchez ajusta su conducta a un contrato, luego se autoconfiesa que actúa “más por altiva testarudez que por necesidad, pues al fin y al cabo su contrato preveía en su favor las causas de retardo forzoso” (Dávalos). Por otra parte, Antenor se reconoce “hidalgo de raza y gaucho por educación y por temperamento”, de manera muy similar al Fabio Cáceres que pasa de resero a patrón, luego del adiestramiento junto al viejo don Segundo, en la famosa novela de Guiraldes.

El nativismo, como dije, hizo su propio “uso” del acervo folklórico. Pero el folklore como ciencia sólo comienza a consolidarse hacia fines del siglo pasado, con las investigaciones de Samuel Lafone Quevedo (*Londres y Catamarca*, 1888, recopilación de cartas aparecidas en el diario *La Nación* entre 1883 y 1885), Adán Quiroga (*Folklore calcahuí*, 1897), Juan B. Ambrosetti, etc. Sobre esos antecedentes, Juan P. Ramos impulsa desde el Consejo Nacional de Educación una encuesta folklórica cuyos agentes son maestros de todo el país en busca de la “memoria oral” popular, desconociendo el impacto inmigratorio sobre prácticas y costumbres (Blache, 1991-1992), y cuyos resultados quedan reunidos en una *Antología folklórica argentina* de 1940.

El mismo sesgo tienen casi todas las búsquedas posteriores, como las de repertorios cantables iniciada por Juan A. Carrizo con su *Cancionero de Catamarca* (1926) y continuada por él mismo y por otros recopiladores en las diferentes provincias argentinas. El auge de un nuevo nacionalismo político-cultural, que cuestiona radicalmente las tradiciones liberales con que se organizara desde 1862 en adelante el país, acompaña y propulsa esta concepción restringida a lo autóctono preinmigratorio del folklore y sus agentes se encaraman a puestos públicos claves con el golpe de Estado de 1943 y con el primer gobierno peronista a partir de 1946.

Una discípula de Carrizo, Susana Chertudi extiende la investigación y el acopio de textos a la narrativa tradicional con dos series de *Cuentos folklóricos de la Argentina* (1960 y 1964), cuyas fechas coinciden, y nada casualmente, con los años en que el aprovisionamiento del imaginario narrativo con materiales folklóricos pierde vigencia, como tendré oportunidad de explicarlo más abajo. Pero, volviendo a los años 30 y al fervor nacionalista que siguió al proyecto corporativista de José Félix Uriburu, cuyo manifiesto golpista redactó, al parecer, Leopoldo Lugones, puedo consignar varios títulos acordes con ese proceso.

Si todavía dos narradores como los jujeños Julio Aramburu y José Armanini trasuntan en sus cuentos desprecio por las creencias y rituales orgiásticos de origen precolombino conservados en la zona (cfr. *Supersticiones del norte* del primero y *Los samilantes* del segundo), ya

Daniel Ovejero (1894-1965) va postergando la mera nostalgia que le provoca "el encanto inefable de las cosas viejas" en *El terruño (Vida jujeña)* de 1942, cuando se pregunta por las razones de la postración del aborigen superviviente en algunos cuentos de *La fontana del santo* (1945).

Sin embargo, es en la narrativa de ambientación pampeana donde la ola nacionalista e idealizadora del gaucho y sus modalidades vitales adquiere mayor consistencia. Un hecho evidente es la aparición de la revista *Nativa* (1924-1961), dirigida por Julio Díaz Usandivaras, él mismo autor de un volumen cuyo título no disimula la prosapia nativista: *El alma de la tierra. Cuentos, relatos, evocaciones y descripciones de nuestros campos* (1926). Otro severo guardián de las tradiciones camperas fue Mario A. López Osornio, desde *Albardones* (1937).

En general, estos autores siguen de cerca las huellas que dejara el éxito de Guiraldes y su ejemplo sobre el campo intelectual argentino, para lo cual conviene, por ejemplo, no olvidar que la prestigiosa revista *Sur* de Victoria Ocampo se pone bajo su advocación cuando nace, en 1931 (Romano, 1996). Un narrador de sostenida actividad y evidente guiraldismo es Guillermo House, seudónimo con que firma el teniente coronel retirado Guillermo Casá (1884-1962) varios volúmenes de cuentos y novelas.

Otros, como Justo P. Sáenz o Diego Novillo Quiroga cruzan ese legado con el que proviene de Benito Lynch -será tratado luego-, de tal manera que sus argumentos no culminan necesariamente en soluciones armónicas y mitificadoras, sino que siguen una circunstancia dramática hasta sus últimas consecuencias. Sáenz, además, retoma la figura del estanciero que se aventura en tierras inhóspitas (*A uña de caballo*), así como las hazañas cazadoras en *Carpincheando*, *Una gama*, etc. *El pangaré de Galván*, cuento que da título a uno de sus volúmenes, o *Capataz de tropa* son retratos idealizados del desinterés criollo, tan recurrentes en esta línea.

Ambos escritores coinciden, además, en fustigar con alguna página reflexiva al radioteatro gauchesco o rural (de *Chispazos* de tradición del español González Pulido a Atilano Ortega Sanz, para limitarme a dos libretistas muy conocidos) que alcanzaba en esos mismos años marcado éxito, por considerar que sus criterios representativos confundían al "verdadero" gaucho con cuatrerros o salteadores ("Nota" a *Córdoba* de Sáenz) o daban por supuesto que un domador debía ser necesariamente delgado (*Malvido* de Novillo Quiroga).

La puesta en escena de una pampa salvaje y bravía como la de Lynch, atravesada por la fatalidad, distingue al correntino Ernesto Ezquer Zelaya desde su primera novela: *Poncho celeste. Vincha punzó* (1940). Los desenlaces de sus narraciones suelen ser resultado de una acumulación de circunstancias equívocas o francamente absurdas (*Una espera*, *Ñacurutú*, *El sueño*), pero siempre desvinculadas de cualquier causalidad más concreta, basada en datos históricosociales.

Los rasgos señalados en esta tendencia se mantuvieron constantes a través de diversos autores, según lo ejemplificado, hasta mediados de este siglo. Todavía House obtiene el Primer Premio nacional de Literatura con *El último perro*, en 1947, novela donde “amalgama la aventura, depurándola de sus aristas más folletinescas, con rasgos realistas-naturalistas ya presentes en sus anteriores novelas y con el animismo descriptivo guiraldeano” (Romano, 1992, 94).

Pero que, sobre todo, homenaja con rasgos épicos al ejército y a los paisanos anónimos por su ocupación del territorio al sur del río Salado, mediante una esquemática oposición entre los personajes que reúnen virtudes del alma con cierto linaje (María Fabiana, hija de un estanciero) o la fe cristiana (Nicasio Gauna), contra los que son puro instinto sin linaje o, peor aún, suman a una marcada sexualidad la indiferencia religiosa (doña Juana y su hijo bastardo Cantalicio).

Fuera de ese margen quedan los indios, ladrones, asesinos, lascivos, rapaces, crueles, inhumanos. Su tatamiento, curiosamente, recuerda el dado a los infieles en las epopeyas medievales, a tal punto que la traición de Cantalicio en su favor es calificada de “felonía” y poco después acota el narrador que los alaridos de la indiada, durante la pelea, produjeron una “momentánea vacilación al campo cristiano” (House, 1963, 161).

2. El regionalismo pedagógico o moralizador.

Esta modalidad de la narrativa regional está muy vinculada con el auge de los escritores realistas y naturalistas europeos entre nosotros. Ambas tendencias, curiosamente y como resultado de las peculiares relaciones entre los centros artísticos y la periferia, influyen simultáneamente y aun en orden inverso al que siguiera su aparición en las literaturas francesa o española. No supone el juicio anterior desconocer la existencia de una narrativa costumbrista, desde los artículos de Juan B. Alberdi para *La Moda* (1837-1838), hasta los de Eduardo Wilde o muchas novelas de las dos últimas décadas del siglo XIX (*Costumbres argentinas* es el subtítulo de *La gran aldea*, 1884, de Lucio V. López).

De todos modos, Benito Lynch (1880-1951), quien se inicia como cronista de costumbres desde 1904 en *El Día* de La Plata, deriva luego hacia el cuento-apólogo, hacia las alegorías didácticas centradas en típicos animales pampeanos, como *El hombre buey* o *La vaca empantanada*. Sólo hacia 1916 (*Los caranchos de 'La Florida'*) descubre que puede aprovechar conflictos de la vida en estancias para su narrativa, sea en homenaje a los pioneros que levantaron establecimientos ganaderos en parajes salvajes (*Con ventaja*, en *Plus Ultra*, abril de 1921), como su propio padre, sea para diseñar situaciones de aprendizaje (*El potrillo roano*, en *Caras y Caretas*, mayo de 1921).

Lo cierto es que su pesimismo naturalista lo inclina a configurar escenas en que los fuertes someten a los débiles, según la más drástica asimilación de la teoría darwiniana, y por eso en *El nene (Caras y Caretas*, diciembre de 1921) afirma el narrador que la violencia sobreviene inevitablemente: todos pegan, “el más grande al más chico, el más valeroso al más pusilánime, pero de dos hay siempre uno que pega” (Lynch, 1964, 64). Sólo el paternalismo patronal (*Un patrón endeveras*) puede poner coto a esa ley que rige asimismo las relaciones entre patronos y peones: *Debilitas, El talerazo*.

Si bien su ejemplo encuentra seguidores en las décadas siguientes, el verdadero propulsor de una narrativa regional reformista es uno de los fundadores del Partido Socialista Argentino: Roberto J. Payró (1867-1928). Sus primeros relatos se remontan asimismo a las diversas revistas en que colaboraba, desde fines del siglo XIX, como un verdadero pionero en el esfuerzo del escritor por profesionalizarse a través de las colaboraciones periódicas. Luego reunió buena parte de esas piezas en dos volúmenes, el mismo año de 1908.

Uno de estructura mosaico y ambientación ciudadana: *Violines y toneles*. El otro, seminovelesco, con reaparición de personajes al modo balzaciano, y que tituló *Pago Chico*. También adoptó ahí la prescindencia del estilo realista que apela al “dicen” o a las comillas para separar al narrador de las voces o frases regionales. Mediante una suerte de *alter ego*, el director del diario opositor (Veira) en un medio pueblerino que, según testimonio biográfico del propio autor, se remonta a los comienzos de lo que es hoy una gran ciudad sureña, Bahía Blanca, pasa revista a los métodos de corrupción política que había impuesto el régimen conservador en todo el país.

Los sucesivos episodios van develando, junto con la ingenuidad de Veira, los aviesos métodos policiales, judiciales y políticos de las autoridades para mantener y ampliar sus privilegios, perseguir y castigar inocentes, etc. Aunque en capítulos como *El Diablo en Pago Chico*, su reformismo apunta contra la “infantil superstición” de los lugareños, contra los prejuicios que adjudican a los forasteros de paso males que en realidad tienen otros orígenes. Ese cuestionamiento de la psicología y ética criollas, centrada sobre todo en el culto morcrista del valor, se convierte en un tópico crucial de sus novelas *El casamiento de Laucha* (1906) y *Divertidas aventuras de un nieto de Juan Moreira* (1911).

Amigo de Payró, Alberto Ghirardo (1874-1946) fue la figura intelectual sobresaliente del anarquismo, pero en su modalidad organizativa, la que no vacilaba en buscar coincidencias con el socialismo, al punto de que ambos intercambiaron colaboraciones para sus respectivas publicaciones partidarias. Poeta, dramaturgo e ideólogo, Ghirardo incursionó en la narrativa con *Carne doliente* (1906), una colección de cuentos dispuestos en varias secciones. La titulada *Salvajes* refiere varios enfrentamientos sangrientos

entre criollos y colonos o casos de matreros acechados por las partidas policiales (el tópico central de los folletines que Eduardo Gutiérrez iniciara con *Juan Moreira*, en 1879-1880).

En conjunto, esta serie, como luego sus *Cuentos argentinos* (1912) y a pesar de su reivindicación del moreirismo, resultan excesivamente enfáticos y simplificadores, pues reducen el proceso históricossocial a una minoría intelectual que comprende y a una masa inconsciente que es necesario educar. De ahí que apele sin inmutarse a un narrador que se ocupa de casi todo: elaborar símbolos, decodificar gestos, sacar conclusiones.

En la década de 1920, los escritores del llamado grupo de Boedo emprendieron una propuesta bastante orgánica de narrativa social que contó con el sello editorial Claridad, varias colecciones y revistas (*Dinamo*, *Extrema Izquierda*, *Claridad*, *La campana de palo*, etc.). Su producción fue preferentemente urbana y sólo ocasionalmente ambientaron sus textos en el medio rural, como Elías Castelnuovo en *De Profundis* (*Tinieblas*, 1923) para transmitir una denuncia directa, sin mayor elaboración, de las condiciones imperantes en los obrajes y canteras misioneros.

Ernesto L. Castro (1902-) puede servir de nexo entre esa producción y la que desarrollan hacia 1940, en un frente más amplio, los escritores vinculados con el socialismo y sobre todo el comunismo argentino, quienes contaron con más periódicos, revistas (*Cuadernos de cultura*, *Conducta*, *Nueva Gaceta*, etc.) y editoriales (Hemisferio, Conducta, Feria, Colmega, Lautaro). La perspectiva de Castro acerca de los ámbitos regionales sigue adherida a los esquemas del realismo-naturalismo (*Los isleros*, 1943), que la ortodoxia estética soviética había reconfigurado como realismo socialista. Pero también es cierto que cierta narrativa norteamericana (*Tobacco Road*, de Caldwell, *The Grapes of Wrath* de Steinbeck) o el cine neorrealista italiano (Blasatti, Rossellini, De Sica, Visconti, etc.) les aportaban otras perspectivas.

La prédica en favor de la reforma agraria, tratada por una abundante bibliografía a la que Rodolfo Ghioldi, Abraham Guillén o Gastón Gori hicieron frecuentes aportes, incidía simismo para que desde ese sector provinieran nuevas versiones acerca de la situación rural argentina, centradas en la necesidad de una reforma agraria. Un ejemplo es *Damo* (1939) de Antonio Stoll, volumen al que siguieron varias novelas, y que como es común a este grupo de narradores privilegia la problemática del colono, arrendatario o pequeño propietario, el esfuerzo por reprimir los propios impulsos "salvajes" o los de quienes conviven a diario con ellos, los prejuicios arraigados y que consideran un resultado de la falta de planes educativos.

Caben en ese registro varios títulos del citado Gastón Gori a partir de *Vidas sin rumbo* (1943), y los de Carlos Ruiz Daudet, Eliseo Montaine, Amaro Villanueva o Héctor Eandi. Este último, que había comenzado a

publicar en los años 20, brinda en *Hombres capaces* (1944) una oblicua incursión por la mentalidad del chacarero pampeano. Su perspectiva no puede ser explicada, empero, sólo a partir del paradigma realista-naturalista, las asociaciones que establece entre ritmos naturales y humanos (*Tierra cansada*) o ciertos climas mágicos, como el de *Luna en el rastrojo*, son relacionables con narradores italianos de esa época (Cesare Pavese, Alberto Moravia) cuyo marxismo no les había coartado la fantasía.

Otro tanto cabe decir de Enrique Wernicke (1915-1968), cuyos libros iniciales (*Hans Grillo*, 1940; *El señor Cisne*, 1947) transitan una suerte de prosa poética propia de la fábula o de la leyenda, muy afín con los aires neorrománticos que invadían la literatura argentina de la época. En *Los que se van* (1958), si a veces adoctrina, más a menudo prefiere sugerir o dejar libre juego a la imaginación -la propia y la del lector- y a los climas rarificados: *El bote*, *Las cartas*, *El huésped*. Un riesgo que no siempre consigue eludir, sin embargo, es el de los procedimientos efectistas que afectan a *El terrible gerente* o *El tambor*.

Más liberados de toda preocupación didáctica aparecen las narraciones de dos escritores del Litoral: Luis Gudiño Kramer (1899-1973) y Gerardo Pisarello. *Aquerenciada soledad* (1940), del primero, ofrece ya una disposición atractiva, con subtítulos que discriminan los ámbitos de su indagación: estancias, islas, chacras, pueblos. Antes que contraponer gringos y criollos, los muestra víctimas de una misma experiencia alienadora, la que los lleva a pelear y morir por intereses ajenos (*Isleños, cazadores y puesteros*) o a convertir una noche de esparcimiento en motivo de riñas sangrientas (*Pancho Gamboa*).

Sólo la picardía criolla (*Polonio, Barcala y compañía, El bagualón de Las Palmas*) o el afecto (*La creciente, Pedrito en el reino de los animales*) consiguen romper esas invisibles telarañas de aislamiento e incomprensión en algún punto, pero queda claro que el hombre ha implantado un régimen sobre el espacio que no se extiende a sus relaciones interhumanas:

“El campo domesticado llegó hasta el horizonte, pero el hombre, siempre el mismo esclavo sobre la tierra ajena, fecunda o estéril, fácil o indomable (...) Sus esfuerzos, las ramas de su linaje y de su esfuerzo, no se han unido todavía para formar el bosque.” (Gudiño Kramer, 1967, 11)

Sus textos marcan una clara tendencia a explorar, mediante el recurso del estilo indirecto libre, el tenor mental de sus actantes, especialmente en ciertos soliloquios. En ese aspecto, *Tierra ajena* (1943) introduce una novedad: entre narrador y narratario suele deslizarse una conciencia refractante que recibe, según los casos, diferentes nombres y atributos: escribiente, peón, periodista...

Otras novedades de ese volumen son textos dedicados al indígena sobreviviente en la zona, la del norte santafesino, y polemizar con el

criollismo literario -en *Los Alderete* y en el final de *Boliche*- porque le molesta su retórica, su mirada superficial y poco experta sobre los que, para él, son los verdaderos problemas del campo. Tal vez *El manosanta* dé la pauta de cuánto se distancia este autor de las convicciones pedagógicas que arrastran sus congéneres, pues admite que ciertos curanderos comprenden mejor el dolor de los humildes que ciertos médicos ajenos e indiferentes a sus condiciones de vida.

Señales en el viento (1948), también distribuído en varias secciones, retoma figuras, problemas y perspectivas enjuiciadoras de los anteriores. Lo que Gudiño Kramer nunca declina es la concepción del escritor como conciencia crítica de la comunidad, cuya obligación moral es “despertar” conciencias adormecidas. En la última sección (Fernández, que designa a un intelectual) desliza numerosas opiniones acerca de su posición estética, que define como un realismo social, no mimético, capaz de apartar “al individuo de los circundante para hacerle ver aspectos nuevos, generalmente ocultos” (Gudiño Kramer, 1948, 173) y opuesto al arte puro y deshumanizado de las vanguardias.

En *Caballos* (1956) reúne seis cuentos ya editados y nueve originales y el volumen no fue casualmente ilustrado por el pintor Juan Carlos Castagnino, un especialista en dibujar equinos como una manera de acceder, metonímicamente, a la índole del criollo. De manera similar, el escritor los convierte en infatigable compañero del paisano, en principal amigo de un niño solitario, en diversión del hombre maduro, etc. Pueden simbolizar, asimismo, el trato que reciben las criollas pobres, siempre postergadas (*Una historia*), o el grado en que el hombre se animaliza (*Carahí potro*) o lo animalizan (*Los caballos de su tropilla*) al violentarlo.

El entrerriano Pisarello se inicia con un texto (*La mano en la tierra*, 1930) que celebra el esplendor y las maravillas de “la madre naturaleza”, cuya savia plétórica parece desperdiciada por una sociedad donde predominan hombres abúlicos y niños desnutridos. El resto lo componen viñetas ciudadanas. *Che Reta* (Mi tierra, en guaraní) insiste con descripciones o reflexiones que le motiva la naturaleza, pero a partir de *Los muchachos* deriva hacia los recuerdos y andanzas infantiles, a la denuncia de un régimen de vida miserable: en los rancharíos, faltan escuelas, higiene y servicios sanitarios; existen pocos propietarios y sobran “las gentes pobres, sin tierras fiscales ni municipales donde asentar sus viviendas” y que habitan precariamente “en las calles suburbanas o sobre los caminos” (Pisarello).

Su primer volumen estrictamente narrativo es *Pan curuica* (1956), del cual sobresalen dos textos por sus innovaciones discursivas. Uno es *Januario Torres*, donde se equilibran las palabras del narrador y el relato que el protagonista hace ante quienes lo oyen, muy interesados, sobre su pasado y las tres maneras pintorescas como se ha ganado la vida. En el otro (*Juan el pocero*) apela a la tipografía para diferenciar dos fragmentos del resto y

despliega en ellos una libre digresión sobre el oficio que ejerce y la versión de sus alcohólicas pesadillas, de las cuales sale gritando alegre cuando un vigilante lo lleva a la comisaría, porque “no duda ya de que está vivo” (Pisarello, 1956, 78).

Sin embargo, la mayoría de los otros textos urden diálogos cuyos asuntos persiguen un afán propagandístico y se ubican así justo en el extremo opuesto a la tipicidad buscada, como sucede con *No es justo*. En el momento de abandonar su terruño, cuando el tren se aproxima a la estación, Luis Sosa, defraudado e incapaz de tender redes solidarias con otros agricultores, le entrega la posta a su hijo y a un impulso generado por otros y en otra parte:

“-Si aquí todavía no hay, en alguna parte tiene que haber hombres que piensan lo mismo. Oí, muchacho, si yo no los encuentro, vos tenes que encontrarlos. Tiene que venir...” (Pisarello, 1956, 116-117)

Un intento de reconstruir la niñez poéticamente, pero sin dejarse atrapar por lo elegíaco, es *Las tierras blancas* (1956) de otro entrerriano, Juan José Manauta. Cierta crítica la sindicó como una novela diferente y de hecho tuvo en estos cuarenta años varias reediciones. Planteada como un contrapunto a dos voces, la de La Madre y la de Odiseo, su hijo, ninguno adquiere suficiente autonomía, ni siquiera al pasar a la primera persona, y el discurso resulta permanentemente invadido por las explicaciones extrínsecas.

Cuando se interroga el narrador, por ejemplo, acerca de la curiosidad de Odiseo, la respuesta sobreviene de inmediato y obedece a su propio “saber sobre la cuestión” y que parece ignorar que existen múltiples factores de socialización:

“Nadie hasta ese momento había tratado de educarlo (...) Tales costumbres - si es que así puede llamárselas-, en ausencia de hasta la más ligera autoridad didáctica, se habían convertido en sus preceptores naturales.” (Manauta, 1956, 236)

Es más, cuando el texto intenta justificar la adquisición de ciertos saberes, cae en argumentaciones inverosímiles y que pasan a través del “mensaje” de un par de adoctrinadores (don Olegario y “un joven de anteojos”, sinécdoque de la lectura y el estudio) que la madre tuvo oportunidad de oír alguna vez y cuyas palabras “aparecían con frecuencia en sus soliloquios” (Manauta, 1956, 238).

3. Algunas soluciones menos sectarias.

La marca ideológica del nacionalismo telúrico, en el primer caso, y del liberalismo reformista, en el segundo, condicionó el trabajo de los narradores

que acabo de revisar y los condujo a una encrucijada sin salida. De todas maneras, en la primera mitad del siglo hubo algunas representaciones de la vida regional que se mantuvieron al margen de aquellas poéticas tan estructuradas. Un caso es el de los que aprovecharon su conocimiento de materiales folklóricos en una línea revalorizadora de un tipo de sabiduría precolombina que el proceso de colonización hispánica y de nacionalización criolla no habían podido sofocar.

Nadie precede en esta línea al tucumano Fausto Burgos (1888-1953), quien luego de una iniciación literaria juvenil, durante sus años de estudio en la Universidad de La Plata, regresó a Salta, Jujuy y la entonces gobernación de Los Andes, para afincarse definitivamente en San Rafael (Mendoza). Desde allí, en la década de 1920, emprende una vasta producción, bastante desapareja, pero concediendo más importancia a lo conflictivo irresuelto de la zona que a la nostalgia autobiográfica.

Su proyecto en realidad fue caracterizar las varias provincias en que residiera, pero sólo sus cuentos puneños -*Cuentos de la Puna*, 1924; *La sonrisa de Puca-Puca*, 1926; *Coca, chicha y alcohol*, 1927, y *Cachisumpi, cuentos de la Puna*, 1934- arman, mediante frecuentes remisiones internas, una especie de convincente saga lugareña, la imagen de una región inmovilizada en el tiempo y condenada a desaparecer.

Allí, la cruel dominación del blanco y el sometimiento de los nativos siguen funcionando como en la época de la conquista, vencedores y vencidos están enfrentados y mutuamente ajenos. El laconismo y la reiteración verbales permiten que sus textos transmitan una sensación especial de congelamiento temporal y sus argumentos pasan revista a los factores que desorganizaron a las familias puneñas: padres que no pueden alimentar a sus hijos y los regalan, muchachas seducidas por la libidinosidad del blanco, jóvenes que bajan a cumplir con el servicio militar y no vuelven o lo hacen mortalmente enfermos.

Finalmente, y en medio de una producción novelística algo errática, *El salar* (Butti, San Rafael, 1935) significa un notorio acierto, pues su protagonista decide regresar desde la ciudad a la Puna cuando se le aparece en un sueño el hijo que tuviera atrás con una colla. Si en principio pretende arrebatarse a los Chutuska ese niño, luego se le ocurre deshacer el matrimonio de su ex amante, condenando a la orfandad a sus hermanos. Todas soluciones mezquinas y que parecen ignorar el cariño que Javier Chutuska profesa a los suyos.

Centrarse en la mala conciencia de ese blanco que sólo piensa en reparar un mal con otros males, exhibir sus contradicciones, que lo llevan en la escena final hasta el sacrificio simbólico de su vista, porque en realidad no sabía ver ni comprender la alteridad, cuentan entre los rasgos que extrañan a esta novela del resto de la producción del autor y de la novelística regional de la época (Romano y el Seminario Scalabrini Ortiz, 1990).

En cambio, sólo tardía y esporádicamente Burgos aprovechó para su narrativa materiales folklóricos: *Aventuras de Juancho el zorro* (1953). En esa práctica sobresalieron, en cambio, otros narradores, como Tobías Rosemberg (1911-1960), cuyos primeros libros (*Palo' i chalchal*, 1936, y *El alma de la montaña*, 1938) fueran premiados en su provincia, Tucumán. Luego, ya convertido en investigador sistemático del acervo literario anónimo, reeditó una selección de ambos volúmenes, en los cuales reacondicionaba consejas, leyendas y cuentos de procedencia oral:

“Al relato escueto y descarnado, recogido de boca de nuestros montañeses, hemos dado algo así como ubicación y sentido literario.” (Rosemberg, 1953, 11)

Porque su intención era recuperar aspectos de la mitología quechua y considerar de manera animista a las montañas, ríos, árboles y aves. No muy diferente es la actitud del mendocino Juan Draghi Lucero (1897-1970), quien en 1938 recopila el *Cancionero popular cuyano* y no abandona nunca desde entonces su indagación de los archivos y de las ciencias naturales. Pero su primer contacto con ese sustrato cultural de la región lo había tenido en su infancia, cuando, huérfano, solía acompañar a un criollo jarillero que recogía leña con su carro para venderla.

Las mil y una noches argentinas (1940) inicia la colección de Autores Cuyanos de la editorial mendocina Oeste, en la que mezcla los de carácter mágico con otros humanos y religiosos. Las trece piezas reelaboran historias escuchadas o letras de tonadas y compuestos en un estilo que trata de amoldarse a las fórmulas y procedimientos de los narradores orales, incluso en las particularidades fonológicas y morfosintácticas, la abundancia de comparaciones, diminutivos, reiteraciones y vocabulario regional.

El ensayista y estudioso santiagueño Bernardo Canal Feijoo (1897-1982) aprovechó en *Los casos de Juan. El ciclo popular de la picardía criolla* (1940) una fértil vertiente de la narrativa animalística para expresar, a través de la inteligencia o habilidad del Zorro para burlar la fuerza del Tigre, su crítica a los regímenes autoritarios y anticonstitucionales. La extensa y erudita Introducción aclara que los textos siguientes constituyen “un arreglo literario, lo más próximo y fiel posible al espíritu del relato popular, pero desde luego algo purificado y perfeccionado en sentido literario”.

En una línea afín caben asimismo los relatos que Atahualpa Yupanqui (seudónimo de Héctor Chavero, 1908-1993) anuda a una anécdota central en *Cerro Bayo* (1946). Su pluma poetiza arraigadas creencias andinas acerca de los misterio cósmicos que rigen la naturaleza, las secretas vinculaciones entre el sol y la tierra, árboles y pájaros, seres animales y humanos. Cuando “vuelvan a entenderse como antes, a penetrar su lenguaje, igualar sus

destinos y su sentido de eternidad, entonces la felicidad se extenderá sobre el mundo” (Yupanqui, 1946, 43).

Por otras razones caben en este apartado varios narradores que eludieron ingresar a las líneas dominantes. Uno es el santafesino Mateo Booz (seudónimo de Miguel A. Correa, 1881-1943), periodista desde los 18 años, cuando abandona el Colegio Nacional y se incorpora a *La República*, diario opositor rosarino. De ese momento data su amistad con Florencio Sánchez, que visitaba con frecuencia esa ciudad, donde estrenó algunas piezas, y quien lo invitó a Buenos Aires para la primera función de *M' hijo el doctor*, en 1903, a cargo de la compañía de Jerónimo Podestá.

Como era común en esa época, también Booz intentó el seguro camino del teatro por secciones, solo o más frecuentemente en colaboración con su amigo Eduardo Carranza; trabajó en el diario *El Siglo* y ocupó la dirección de la Biblioteca del Colegio Nacional de Rosario. A partir de 1911 y de su noviazgo con Delia Iturraspe, niña de la alta sociedad santafesina, contrae una fiebre poética que lo acompaña hasta 1919, cuando finalmente opta por la narrativa. Por las novelas breves (*La Reparación* y *El agua de tu cisterna*), cuyo auge le aseguraba ubicación segura en colecciones como *La novela semanal* y sus numerosas imitaciones, u otras más extensas y de carácter histórico regional: *La tierra del agua y del sol* (1926), *Aleluyas del Brigadier* (1936), etc.

El cuentista nace tardíamente, pero desplaza sus otros intentos. Desde *La derrota de Cabarra* (*Caras y Caretas*, enero de 1923) su colaboración con diversos diarios y revistas (*La Nación*, *El Litoral*, *Mundo Argentino*, *El Hogar*, etc.) se mantiene permanente hasta por lo menos 1942 (Ciruzzi, 1979, 73-81). A la altura de 1934, selecciona diecisiete textos, sobre todo aparecidos entre 1929 y 1931, y organiza una primera antología que se encarga de editar Castellví en Santa Fe.

Entre sus principales hallazgos destaco el título, que repone para la región propia una condición “nacional”, y la subdivisión interna de la propia región en Las ciudades, Campos y selvas, Los pueblos y Las islas. Esa clasificación le permite trabajar sobre una acotada variedad de tipos y circunstancias, pero sobre todo incorporar orgánicamente las modalidades urbanas de lo regional, descuidadas en general por las corrientes regionalistas predominantes hasta ahí. Eso al margen de que su cuentística responda en conjunto a una manera muy particular de mostrar cómo lo que llama a veces “azar”, otras “ciclo” y también “error” (en *Bar de marineros*) trama a su gusto los destinos de sus actores por encima de deseos y voliciones.

Incluido en *Las ciudades*, *Los inundados* es tal vez el relato más conocido de los suyos, sobre todo a través de la adaptación cinematográfica que dirigió en Fernando Birri en 1961. Sin que su juicio interfiera en el relato, asistimos a las ventajas que una pareja de criollos ociosos, pero que no descuidan la alimentación de su prole, sacan de convertirse en

damnificados por una súbita inundación del Paraná. Ante el hecho, las autoridades y el alto comercio quedan sensibilizados, proclives a la ayuda desinteresada, y en el final el narrador a su vez saca rédito del desajuste entre lo sucedido y la versión que el periodismo elabora de los hechos, también en su provecho, porque muchos lectores esperan que acompañe a la noticia una dosis de ficcionalización melodramatizada.

La confianza en ciertas supersticiones o en "la benignidad del destino" (*Las vacas de San Antonio*), cuando no los mentados equívocos, capaces de desatar tragedias (*El cambarangá*), regulan algunos otros argumentos de Campos y Selvas, donde con el tropero Valeriano Segovia (*El ruano de Manzanares*) reaparece la astucia del criollo para obtener ventajas de algún bien ajeno. Aunque también el ingenuo cariño de un paisano al objeto ajeno, misterioso y por eso mismo fetichizado (*El reloj*), revela una actitud comprensiva antes que judicataria en el narrador.

La recuperación jocosa de un cadáver que se queda sin velatorio; los ardides inescrupulosos de don Cristino finalmente castigados, y de lo cual ese cínico culpa a su condición criolla; las pequeñas ambiciones y maldades domésticas o la final comprobación de que las dos mitades de un pueblo deben unirse ante lo poco que le importan al mundo exterior (*Pasó el Príncipe*) dejan caer una mirada burlona pero comprensiva sobre los Pueblos.

Mirada imparcial sobre el lugareño que culmina con el respeto que le merece al que cuenta el cariño que Nabor Camacho siente por el "pequeño mundo" donde transcurrió su existencia, al margen de que sea un rancherío precario e insalubre. *Patria de infieles*, sin embargo, me parece el texto en que su ironía alcanza especial relieve frente a las señoras respetables que intentan imponer su religiosidad ortodoxa a su descendencia (el díscolo Pochoco) y a las muchachas que viven sus amores con espontaneidad desprejuiciada como Guadalupe.

A su muerte, la Comisión Nacional de Cultura presidida por Carlos Iburguren hizo recopilar otros diecisiete cuentos suyos (*Gente del Litoral*), que obtuvieron el Premio Regional de Literatura en 1944. El subtítulo tiende a conservar las subdivisiones de su libro anterior, pero con un añadido que hace pensar en la procedencia folklórica y costumbrista de sus materiales: *Leyendas, supersticiones y costumbres de campos, pueblos y ciudades de la región*. Sus fechas evidencian que el autor ha espigado libremente sobre el amplio espectro de su producción: el más viejo se remonta a 1927 y el más reciente a 1942.

En el caso de *El lobisón* leemos una clara oposición sin saldar entre la fe de los lugareños en esa leyenda y el escepticismo de los extraños (un marino, la policia). Salvo ese ejemplo, todo el resto recalca en una órbita definidamente costumbrista, sea la de los italianos que casan a sus hijas por riguroso orden cronológico, con las obvias dificultades del caso (*El turno de*

las solteras), sea al presentar un código rural según el cual por encima de servir a un caudillo sin objeciones está la valentía de ultimarlos si nos traiciona (*La carta de recomendación*).

Varios cuentos giran en torno de oscuras figuras burocráticas, a partir de las cuales el texto deriva hacia el grotesco (la crisis matrimonial de Aquilino Romero por no guardar luto el tiempo suficiente, en *Luto pesado*), indaga el drama psicológico del segundo auxiliar en una oficina municipal que hace un regalo muy superior a su sueldo (*El regalo de Año Nuevo*) o el sacrificio de otro empleado cesante que juega sus dientes para poder comprarle a su hija *El traje de disfraz* que necesita para participar de una fiesta donde finalmente consigue novio: “un muchacho de porvenir, con un buen empleo en la Oficina de Identificación de la Jefatura” (Booz, 1971, 135).

El matiz irónico de tal desenlace acrece cuando verificamos, en numerosos textos suyos, que los burócratas carecen de estabilidad, están sujetos a los avatares de las influencias políticas coyunturales. Aunque, en cuanto a ironía, sobresale *La chica del cuadro*, donde una maestra vende un cuadro valioso que había heredado, sin sospechar su verdadero valor, que le hubiera permitido salir de la pobreza.

Algunos cuentos comprometen la participación de un comisario lugareño, cuyas características varían notoriamente: es capaz de asaltar a un gringo para robarle (*El mercachifle*) o de mostrarse insensible a los padecimientos de un niño (*El niño robado*), pero también puede ser un dechado de coraje y delicadeza (*La reliquia*), seguro de sí hasta hacer justicia a su manera y por su propia mano (*La oreja del difunto*).

Sobre todos, llama la atención *El comisario de Guaycurú* porque, aparecido en *Caras y Caretas* en enero de 1928, pone en cuestión los prejuicios lugareños acerca de la hombría y anticipa una figura clave para el descentramiento de la narrativa regionalista, el comisario don Frutos Gómez del correntino Velmiro Ayala Gauna (1905-1967), al que me referiré un poco más abajo. Pese a su aspecto refinado y a su afición por la pintura, “sus procedimientos implacables” (Booz, 1971, 21), acabaron pronto con toda clase de maleantes.

En 1953, finalmente, la editorial santafesina Castellví reunió otros dieciséis relatos (*Tres Lagunas*), de sus últimos años de producción (1938-1942), y referidos a una misma localidad imaginaria pero bien situada geográficamente, “a ochocientos kilómetros de Buenos Aires y doscientos de Santa Fe” (Booz, 1953, 16). En ese caso, todos los textos refieren aspectos y tipos pueblerinos, circunscribiendo el espectro, más diversificado de sus libros anteriores, tal vez porque el propio autor concentró su mira sobre ese ámbito en el segmento final de su vida.

Y Booz trasunta allí, en textos interiormente subtítulos, su conocimiento de algunos tipos característicos: el cura Custodio y su habilidad para desempeñarse en un mundo de costumbres cambiantes; un médico

pueblerino lanzado inesperadamente a la fama por operar exitosamente a una estrella del cine y convertirse en blanco del periodismo sensacionalista; el cartero que refiere una "historia vulgar" al juez que, sin embargo, lo juzga y condena insensiblemente; abogados y militares que resultan víctimas de las conjuras políticas locales o de la nefasta repercusión de movimientos revolucionarios generados en la lejana capital.

Hasta un ardid femenino puede sacar de su abulia al burócrata esclerosado (*El salto de la liebre*), que se gana al fin el favor de las nuevas autoridades, y un díscolo tío dilapidador de su fortuna puede acarrearles pretendientes ventajosos a sus sobrinas:

"La felicidad resplandeció en el hogar de Teresa, que ésa suele ser la virtud del dinero, aunque a veces sostengan lo contrario algunos novelistas ejemplares" (Booz, 1953, 109)

Antes de abandonar a este autor, quiero referirme a dos Prólogos que sirven para ejemplificar cómo se lo leyó en otros momentos, exagerando su adscripción al realismo incluso naturalista o minusvaluando su corrosivo humorismo. Uno es el que su amigo Horacio Caillet-Bois data en noviembre de 1953 para *Tres lagunas*, edición santafesina de Castellví, y donde elogia "el reflejo directo" de sus "relatos costumbristas", en una prosa "que excedía, quizá, los límites intelectuales de sus personajes" y como heredero de Horacio Quiroga, si bien le reconoce asimismo, en otro pasaje, "su talento de cazador de imágenes, su aguda observación de lo grotesco y la fina ironía" (Caillet-Bois, 1953, 7-11).

Con mayor rigidez, Gudiño Kramer, al presentar la reedición de *Santa Fe, mi país* en Eudeba, insiste en "su capacidad de narrador costumbrista", en su "gracia sin malicia" y amor a los seres que pintó, pero que, por "su tendencia a omitir las causas reales o sociales" sólo dio salida "a su disconformismo mediane esa ironía socarrona y al humor frío y despiadado con que enjuiciaba aspectos superficiales del pasado cercano" (Gudiño Kramer, 1963, 9-10).

Aunque se iniciara como ensayista, sobre temas históricos, folklóricos y literarios, Ayala Gauna accede al cuento a mediados de la década de 1950 con *Cuentos correntinos* y *Otros cuentos correntinos*, ambos editados por Castellví. Sus asuntos, centrados en la lucha del hombre contra las fuerzas naturales desatadas, recuerdan muchas veces el antecedente ineludible de Horacio Quiroga, en textos como *El río*, *La caída*, *Una manchita apenas* o *La crecida*.

Su gran hallazgo consistió en la figura de un comisario netamente criollo por su manera de llegar al cargo y por sus métodos en *Los casos de don Frutos Gómez* (1955). La primera proviene de la confianza que un caudillo regional le dispensa, pues a su lado aprendió a ser "asistente, guardaespaldas

y confidente” (Ayala Gauna, 1967, 9), cuando lo ve apesadumbrado por la viudez. Así llega a Capibará-Cué, “un modesto poblado de la costa correntina, enclavado en una áspera barranca del Paraná (...) apeadero de contrabandistas (Ayala Gauna, 1967, 10) y luego asentamiento de pescadores, exiliados paraguayos, nutrieros...

A su llegada sufre la primera provocación que, como señala Luján Carranza (1970, 85), evoca el encuentro de Don Segundo y el tape Burgos en la famosa novela de Güiraldes, porque también aquí su contendiente -el “cambá” Ojeda- acaba ofreciéndole sus servicios y de hecho se convierte en uno de los dos agentes del nuevo elenco policial. En cuanto a sus métodos, poco tienen que ver con los famosos pesquisas de la literatura policial europea. Mencioné antes un antecedente de Mateo Booz y el propio Ayala Gauna cita *El caso de Apolonio Menéndez (Narraciones correntinas de Saturnino Muniagurria)* en *Intención*, página inicial del libro.

Probado su coraje, cinco días después demuestra su capacidad abductiva, al descubrir que una supuesta embarazada no es sino portadora de contrabando, descubrimiento que explica por su experiencia acerca de cómo caminan las mujeres grávidas y de las alteraciones corporales que sufren. Con ese bagaje, y acompañado por otro milico, el paraguayo exiliado Cipriano Leiva, de primitiva rudeza, cuyos métodos violentos son respetados por don Frutos a la hora de hacerle firmar su declaración a los detenidos, inicia “picarescamente” sus pesquisas.

A ese saber acendrado en el conocimiento del medio y los hábitos de su gente, se le va a contraponer la formación académica del oficial Arzáola, quien comienza despreciando “los métodos simples y arcaicos del funcionario” (Ayala Gauna, 1967, 35) para luego quedar cautivado por su agudeza de observación y razonamiento. Ahí reside, justamente, la gran diferencia que el autor establece con el regionalismo anterior, al descubrir una modalidad epistémica que el italiano Carlo Guinzburg (1979) ha reconocido en los campesinos italianos del Renacimiento y que ya Sarmiento adjudicaba a nuestros rastreadores y baqueanos en su *Vida de Juan Facundo Quiroga* (1845).

Quizá el mayor grado de transgresión respecto de la justicia formal aparece en *La justicia de don Frutos*, cuando debe admitir primero que no se detenga a una acaudalada mujer que frecuenta la estancia *The Green Land*, porque “la pobre es cleptómana”, pero luego encubre a Anacleto Vallejos que roba animales en la estancia de los ingleses para los niños del asilo con la misma excusa, consigue que el dueño comprenda su ardid y decida donar diez kilos diarios de carne para el mismo fin.

Con esa actitud, don Frutos no sólo desenmascara crímenes y robos, sino que también adopta “el humano oficio de componedor en situaciones extremas” (Luján Carranza, 1970, 101), sea para resolver un caso de violación y sus consecuencias (*El permiso*), sea cuando acude a los consejos

de la “sabidora” (o curandera) Belén, porque “ella sabe ‘e tuitas laj cosas ‘el amor” (Ayala Gauna, 1967, 91), sea al convertir en “accidente” la puñalada que la mujer de Gilberto Pérez le aplica al gaucho que pretende abusar de ella (*El accidente*).

Otro grupo de escritores que eludieron, a su manera, los condicionamientos de aquellos dos paradigmas regionalistas ya señalados, fueron quienes concedieron prioridad a las impresiones provenientes del medio, a su atildado registro verbal y a los aspectos poéticos subyacentes en la miseria provinciana. A riesgo de ser injusto en un listado, incluiría ahí a narradores como el tucumano Pablo Rojas Paz (1896-1956), quien tuvo participación en las revistas de vanguardia de la década de 1920 y contribuyó a la renovación de la prosa -menos significativa que la del verso- de ese momento (*Arlequín*, 1928), para reaparecer con dos volúmenes de cuentos neorrománticos: *El patio de la noche* (1940) y *El arpa remendada* (1944).

Tras las huellas de Rilke (*Los Cuadernos de Malte Laurids Brigge*, 1910), su prosa poética evoca (*Rabonero provinciano*, *El techo del recuerdo*) o idealiza (*El agua*, *Nubes de luz*) la infancia y se torna a veces elegíaca para expresar sutiles correspondencias que adivina en el ámbito natural, la armonía entre los fenómenos astrales o atmosféricos y el hombre. Un párrafo de *El pulso del mundo* puede sintetizar esa confianza panteísta:

“Cuando ya todo ha fallado, cuando nada ni nadie responde a nuestra pregunta, aún nos queda la última esperanza, el mundo, escuchar el mundo con la atenta paciencia del filósofo, con la desolada humildad de la montañesa. Y así es que cuando más aislados creemos estar, es el universo que viene a acompañarnos.”

La misma que preside el texto inicial del mendocino Angel María Vargas y da título a su volumen *El hombre que olvidó las estrellas* (1940). Precisamente ésa es la mayor acusación contra el ciudadano de las grandes urbes, solitario “en la selva de su civilización” e indiferente a los aspectos estables del entorno natural. Mateo Booz, quien prologó significativamente ese libro, publicado por editorial La Rioja, se encarga, luego de las consabidas ofrendas a la unión del artista con su tierra, de señalar que...

“Sus asuntos son de una notable delicadeza, envueltos siempre en una atmósfera de ternura y de poesía, y sus formas de expresión y de composición -infuidas, me parece, por insignes modelos españoles- se adecuan y ligan fuertemente a los paisajes y los tipos humanos que presenta.” (Booz, 1940, 8)

De hecho, los mejores textos de Vargas, quien ganó varios concursos del género organizados por el diario *La Prensa* de Buenos Aires, durante la década de 1930, alcanzan una nueva dimensión discursiva. Por ejemplo a

través de Senillosa, el empleado municipal que transporta hacia el cementerio, en un desvencijada carroza, el cadáver de su mujer. Sus movimientos son mesurados “para que no se despierte el difunto” (Vargas, 1940, 23). Cuando pasa junto a una hoguera “vuelve el rostro hacia el ataúd, con miedo de que el humo haga también llorar al muerto”, y al retornar en busca del cajón que se le deslizara a tierra, cree ver a “su mujer, sonriendo entre las violetas del cajón, resignada de esperarlo en la calle para continuar el viaje interrumpido” (Vargas, 1940, 25 y 28).

Con esa revitalización del cadáver podemos relacionar la animización del decorado de la mencionada carroza: “el angelito que toca la flauta se alegra, porque ya están saliendo las estrellas” (Vargas, 1940, 30), que también se advierte en referencias al sol o a las nubes: “Como es domingo, se han de haber ido a pasar las horas detrás del horizonte” (Vargas, 1940, 22). Pero las napas poéticas atraviesan más profundamente su discurso: si la imaginación popular rebautizó ‘sopera’ al carruaje, seguramente por su formato, cuando arriba a la casa de Quiñones dispuesto a vengarse de su superior, descubre que...

“La pieza es miserable. Chorreras de barro descenden del techo por las paredes. Una lámpara sin pantalla alumbraba una mesa leprosa. En un rincón ve una sombra de mujer quejándose en un lecho y alrededor de la mesa a los ocho hijos del Suri estirando el plato para que el Comisionado les vuelque un cucharón de sopa.” (Vargas, 1940, 41-42)

La misma sopa que le ofrece a Senillosa, quien ante ese cuadro miserable, tanto como su propia existencia, “comprende por qué obedece siempre Quiñones y por qué le ha hecho tanto daño” (Vargas, 1940, 42). Es decir que el enlace metafórico sopera/sopa ayuda a que el protagonista revele que su condición no difiere demasiado de la del Comisionado, una proximidad entre iguales que destierra la mirada idealizadora o pedagógica de los narradores habituales de la narrativa regionalista anterior.

Esa veta poética permite que una anécdota como la de *El tormento de Eligio Chacoma*, en que un peón cava de incógnito en el cementerio donde está enterrada su esposa, a la que asesinó, y cuyo fantasma se le aparece junto con un chango que no sabe que es hijo suyo, y al cual también estrangula, pues ambas imágenes se le superponen, no caiga en el más horripilante naturalismo.

Otros textos, en cambio, reducen lo argumental al mínimo e indagan la situación del niño que sólo puede regalarle a la maestra parte de su merienda (*Chango sin espuelas*) o la del que se resiste a admitir que su madre ha muerto hasta que ve al gato jugar con su delantal, como con cualquier “trapo sucio”, que luego es “su propio corazón rodando por las piezas abandonadas, llenándose de polvo, de ceniza, de telarañas”, hasta que, en la oración final: “El delantal y el niño son dos cosas abandonadas” (Vargas, 1940, 52).

Y qué decir de *Una vieja contra reembolso*, a cuya protagonista acompañamos en su congoja y dificultosa marcha en ómnibus hacia el lugar donde cree están los despojos mortales de su hijo, angustiada por el temor de no llegar a tiempo y que lo entierren. Una vez en el obraje, descubre que el muerto aplastado por un quebracho era otro Pedro Chancay y sufre entonces con alegría los insultos de su hijo, quien la trata de agorera, la golpea y echa de su lado.

4. La crisis definitiva del regionalismo narrativo.

Esa crisis sobreviene al promediar los años 50, o poco después, y obedece a una suma compleja de factores, literarios y extraliterarios. Entre los primeros, comienzo por consignar el agotamiento de ese impresionismo que, acabamos de ver, separó a ciertos narradores de los paradigmas regionalistas dominantes. La década del 50, que se abre con un volumen revolucionario como *Bestiario*, asiste a un renacimiento de ciertas vanguardias y hasta cierto punto el propio Julio Cortázar es un vivo ejemplo del pasaje de una poética neorromántica (la del poema dramático *Los reyes*, 1949) al *collage* surrealista que predomina en dichos cuentos.

A ese desgaste de la prosa impresionista -que cede paso, añadiría yo, a un registro verbal más propio del expresionismo- hace alusión el crítico Luis Emilio Soto, precisamente al prologar otro volumen "experimental" de relatos, *Declinación y ángel* (1953) del mendocino Antonio Di Benedetto:

"Desde su rincón cuyano participa de la inquietud innovadora que hoy desasosiega a los cultores del arte narrativo. Ráfagas universales propagan la necesidad de liquidar los resabios de un impresionismo formalista, rezagado y difuso." (Soto, 1953, 9)

¿Por qué expresionista? Porque en ambos relatos Di Benedetto configura un nuevo tipo de mirada, resultado de una inadecuación extrema con el mundo circundante, que recalca en los objetos próximos y más cotidianos. Una mirada que no puede ir más allá, por ejemplo hasta ese encuentro sensible con la naturaleza que posibilitaba todas las expansiones impresionistas. Mirada que se detiene en cada detalle, en los fragmentos, en los encuadres parcializados y, por eso mismo, sumamente cinematográficos.

El expresionismo narrativo, que tuviera su mejor expresión, durante las primeras décadas de este siglo, en Horacio Quiroga y Roberto Arlt, y un continuador inmediatamente posterior en Juan Carlos Onetti, encuentra nuevos y selectos cultores en los años cincuenta. Una prueba es *Declinación y ángel*, relato en que Di Benedetto refiere un viaje inicial en tren sin mirar fuera del vagón, salvo con esta exigua referencia: "...desde arriba del convoy se ve, adelante, la locomotora afanosa hendiendo una ancha planicie

sin cultivo, amarrada e indiferente” (Di Benedetto, 1953, 18).

El resto de la acción sucede en una casa de departamentos, que seguramente refiere a la experiencia provinciana del autor, pero que podría ser asimismo la de una locación similar en cualquier otra capital de provincia o en la misma Buenos Aires. Eso nos remite a uno de los factores extraliterarios del cambio a explicar: el alto grado de urbanización, con todas las consecuencias colaterales del caso, que experimentaron hacia esa época por lo menos algunas ciudades capitales del interior.

Las alegorías degradantes de lo humano hacia una condición inferior, que tuvieran a partir de Franz Kafka una proficua descendencia, hallan eco asimismo en el Di Benedetto de *Mundo animal* (1953). Impreso en una edición no comercial de 300 ejemplares, sólo consiguió difusión más tarde, cuando Fabril editora lo reimprimió, en 1971. En un *Borrador de reportaje* que la precede, Di Benedetto aclaró que en el momento de su aparición se había sentido obligado a “revelar” ciertas claves:

“Por el cincuenta y tantos, el público estaba menos entrenado que actualmente para este tipo de literatura. No renegué de los lectores, desconfié de mi aptitud para hacerme entender.” (Di Benedetto, 1971, 9)

Tampoco son difíciles de advertir las primeras huellas del objetivismo francés, que se iniciara hacia 1954 con *Passage de Milan*, de Michel Butor, y cuyo ejemplo siguieran inmediatamente Robbe-Grillet, Sarraute, etc., en esta narrativa, que va a adoptar el paso decisivo de la primera persona enunciativa en *Zama* (1958). Novela situada a fines del siglo XVIII, rehuye al arcaísmo a la manera de *La gloria de Don Ramiro* (1908) de Enrique Larreta, apela a formas arcaizantes que tal vez se hayan conservado en el habla de provincia y a un protagonista cuya soledad e incomunicación son típicas de la literatura de posguerra occidental, además de sufrir constantes postegaciones y esperas muy kafkianas.

Como ya lo señalara tempranamente Noé Jitrik, simboliza a los americanos nostálgicos de Europa y la prosa de Di Benedetto transcurre sobre los límites entre la realidad y el sueño, “escapa constantemente hacia zonas más imprecisas, donde los símbolos vienen a conjugarse con los mensajes reveladores de una lúcida conciencia” (Jitrik, 1959, 53). Su antihéroe adquiere así dimensiones simbólicas justamente en cuanto persigue hasta los confines del Virreinato a un bandolero que ha estado siempre junto a él y en el final se reencuentra con el niño rubio de doce años que lo pondrá de cara a su inmadurez.

A los factores literarios mencionados -la angustia existencial, sobre todo en sus versiones kafkiana y sartreana, “l'ecole du regard” francesa - cabe añadir la expansión de cierta narrativa latinoamericana a partir de *La ciudad y los perros* (1952) del peruano Mario Vargas Llosa, aunque lo más específico me parece, para la región del norte argentino, tan afín con la

cultura del Altiplano, la lectura de *El llano en llamas* (1953) del mexicano Juan Rulfo, así como la versión despiadada del noroeste brasileño que se desprende de *Gran Sertao: veredas* (1956) de Joao Guimaraes Rosa.

En cuanto a los factores extraliterarios que incidieron en este cambio, al ya mencionado (creciente urbanización de ciertas capitales de provincia y agilización de sus comunicaciones con la capital y el exterior) cabe añadir otros. Por ejemplo, el clima de "reinserción" en el mundo que siguió al derrocamiento del primer peronismo, en setiembre de 1955, pues el período 1943-1955 había estado marcado en lo político-cultural por un fuerte nacionalismo.

Esa actitud coincidía, además, con la primera etapa del proyecto de transnacionalización -y no sólo económica- lanzado desde los estados Unidos, cuyos productos mediáticos (sobre todo en ese momento películas y discografía) comenzaron a inundar el mercado argentino. Cabe recordar, asimismo, que el surgimiento de sellos editoriales en el interior que correspondieron a una etapa de crecimiento industrial -entre fines de la década del 30 y comienzos de la del 50-, sufrieron los efectos del avance transnacional.

Coincidentemente, la aparición de algunas empresas editoras independientes y dedicadas sobre todo a los escritores más jóvenes (Jorge Alvarez, Galerna, De la Flor), posibilitaron que algunos provincianos les entregaran textos originales o reediciones de textos que sólo habían circulado en su región. A lo cual cabe añadir, como lo ha señalado una tesis de estos últimos años (Cohen Imach, 1994), que *Primera Plana*, cabeza de un prionismo renovador que prestó especial interés a lo literario, dedicó mucha atención a la cultura y a los escritores del interior.

De ahí que el caso de Di Benedetto no fuera para nada absolutamente aislado. Un maestro rural tucumano y profesor de literatura en la escuela media, Julio Ardiles Grey (1922), es otro de los escritores de provincia que ilustran estas transformaciones. Cofundador del movimiento La Carpa, en 1943, junto con Aráoz Anzoátegui, Manuel Castilla, Raúl Galán y algunos otros poetas, y que ejerciera un influjo renovador sobre todo el noroeste argentino, Ardiles Grey accede a la narrativa con una trilogía novelesca: *Los amigos lejanos* (1956), *Los médanos ciegos* (1957) y *Las puertas del Paraíso* (inédita hasta 1968).

La primera había sido galardonada por la Sociedad Argentina de Autores, en 1948, pero los ocho años de demora en la edición atestiguan sobre las dificultades para darse a conocer de los escritores provincianos. La doble articulación reconocible en varios de sus estratos implica ya una forma de transgresión contra el monologuismo anterior. La historia de Silvestre y su mujer, quienes criaron varios hijos que en su momento los abandonaron, se desarrolla en principio paralelamente a la de Gabriela y Santiago, niños criados por sus abuelos. Ambas convergen desde el sexto capítulo, seguro

que también porque dan cuenta simbólicamente de las migraciones que alteraron la demografía regional en varias oleadas.

Además, el viejo Silvestre se va sustrayendo de su vida doméstica y de su mujer hasta trasladarse a otra localidad como hachero, fundamentalmente porque sólo dialoga con las voces interiores de dos viejos amigos que ya han muerto, pero que lo acompañan permanentemente. Ahí traba relación con los niños, que se aficionan a su manera metafórica de hablar y a los cuales les da la siguiente explicación de su diálogo interior: “Un día me di cuenta que me habían brotado voces de golpe como brotan las semillas de alpiste cuando están en el agua” (Ardiles Gray, 1956, 113).

También los lleva a pescar y les recita coplas tradicionales, hasta que los abuelos de los niños les prohíben seguir tratando a ese viejo “loco”. Santiago se encoge de hombros, pero Gabriela traduce el juicio sin desmentir tal afirmación: “- El viejo dice lo que siente. Está loco. En eso el abuelo tiene razón.” (Ardiles Gray, 1956, 141). Igual desobedecen aquella orden y al llegar al rancho de Silvestre lo encuentran muerto. Simultáneamente, Santiago decubre que le “acaban de brotar voces, como dijo el viejo que a él le brotaron” (Ardiles Gray, 1956, 151) y que lo incitan a seguir buscando, porque “Algún día lo sabremos todo”...

Dos figuras secundarias (González y el Riojano), que en un momento ayudan al hachero Silvestre, porque ha caído en un pozo, pasan a protagonizar *Los médanos ciegos*, con el mismo carácter inescrupuloso. Si allá se valían de un santo con el fin de ganar dinero y tal vez disponer en el futuro de algún “campito”, ahora se refugian en casa del carpintero porque han cometido un crimen y se apropian de un hijo del mismo, tras convencerlo de que puede escuchar los mensajes que circulan por dentro de los árboles.

A la reiteración de ese motivo, que compensa la incomunicación o la soledad de regiones progresivamente deshabitadas, se le suma en esta novela otra alegoría: la de los médanos que se desplazan sobre haciendas y caminos, hasta que se detienen cerca de una casa, “los lomos hinchados, como si satisfechos de tanto engullir hubiesen decidido hacer la digestión durmiendo una larga modorra” (Ardiles Gray, 1957, 55). Acosados por el cura, que los denuncia ante el comisario, pues le han sustraído sus filigrases, quienes ahora prefieren rezar junto al niño que vaticina la lluvia siempre postergada sobre esas tierras, González y el Riojano acaban peleando entre sí y asesinándose mutuamente.

Inmediatamente después de esas novelas, varios libros de cuentos certifican ese viraje. En 1960 aparecen, avalados por sellos editoriales modestos y del interior, los primeros títulos de Daniel Moyano (*La lombriz* y *Artistas de variedades*, editados en Córdoba por Assandri) y *En la zona* (librería y editorial Castellví de Santa Fe) de Juan José Saer. Así como en México, donde cumple funciones de agregado cultural, el jujeño Héctor Tizón publica en De Andrea *A un costado de los rieles*.

Ordeno la caracterización de esos textos cronológicamente y por eso comienzo por Tizón (1929), quien cursó las primeras letras en Yala, pequeña localidad jujeña cercana a la capital, los estudios secundarios en Salta y su carrera universitaria de abogado en la ciudad de La Plata. Destaco que durante esa residencia en México trabó amistad con Juan Rulfo y otros escritores de ese país, editó la revista *Síntesis* y precedió el volumen mencionado con un Prólogo del narrador ecuatoriano Demetrio Aguilera Malta, el cual señaló agudamente varias de las novedades que hallaba en esos cuentos.

Una, cierto “descubrimiento del país” interior, ajeno a la capital; otra, la sobriedad para contar; tercera, la capacidad de “estimular, insinuar, sugerir, antes que agotar el tema en el análisis” y de dotar a su prosa de un “hálito poético” (Aguilera Malta, 1960, 7-9). Dos o tres núcleos estructuran internamente, a su vez, el volumen. El de los niños que hacen descubrimientos cruciales, sea porque adivinan mensajes lejanos poniendo el oído sobre los rieles o porque ven pasar en vagones a los heridos de la guerra del Chaco (*El llamado*); sea porque asisten a la muerte de un primo (*El circo*); sea porque viven su inserción en un barrio humilde de otra manera que sus padres (*Cortada Gordillo*).

El de la violencia teñida de absurdo o de crueldad, en situaciones bélicas (*Ahora te toca a ti, simulacro* y *Crónicas de la Guerra Grande*) o protagonizadas por contrabandistas (*Frontera*). Pero como exposiciones de la problemática regional sobresalen *El desertor* y *la mujer que hacía cálculos* y *Petróleo*. Aquél, porque el relato está en boca de una muchacha inocente, a la que sedujo un acordeonista forastero para exceptuarse del servicio militar y de lo cual ella culpa a su novio Carmelo, por haberse muerto antes de tiempo.

En cuanto a *Petróleo*, ya tuve oportunidad de analizarlo en otro lugar (Romano, 1974, 37-38) y de señalar cómo capta en varios momentos la impresión y los efectos de un supuesto descubrimiento de ese combustible en una pequeña localidad de la Puna, desde la perspectiva de un par de niños. Su integración al entusiasmo general hasta que llegan unos técnicos de la capital y formulan apreciaciones desconsoladoras sin tener en cuenta las expectativas de los lugareños, en una jerga profesional de la que “nadie entendió nada” (Tizón, 1960, 47).

Los primeros volúmenes de Moyano (1930-199), un cordobés que desde 1959 se radicara en La Rioja, giran en torno de un núcleo familiar formado por tío (o abuelo)/ tía(s)/ primos sumidos en la subalimentación, que transmite de inmediato y sin mediaciones el grado de postración socioeconómica de la región noroeste. *La lombriz*, que da título a uno de esos volúmenes iniciales, funciona en realidad como un verdadero programa narrativo que se proyecta sobre *El monstruo* y *El fuego interrumpido*, ambos de 1967 y publicados en Buenos Aires.

En todo caso la atemorizante figura del tío, que se muestra demoníaco y cruel, sufre una serie de transformaciones que desembocan en *Mi tío sonreía en Navidad*, donde se valora su esfuerzo para alimentar a una familia numerosa. La incorporación de un perro a ese núcleo o las diferentes actitudes de las tías sirven de variables, pero destaco que ya en el cuento que sirve de matriz a la serie Matías Bursati, al regresar al pueblo de su infancia, descubre que no era como él lo recordaba y que, “en realidad, todo el pueblo era una simple dependencia de la fábrica” (Moyano, 1967, 121).

Revelaciones similares sufren los niños de *Al costado de los rieles*, pero además esa fábrica, que en algunos relatos de Moyano -por ejemplo el que lleva ese título- se revisten de una apariencia mecánica deshumanizadora que no puede dejar de redordar al castillo kafkiano, nos advierte acerca de un referente ignorado por el regionalismo literario anterior, el de los obreros y la industria en las provincias interiores.

Al prologar *La lombriz*, el paraguayo Augusto Roa Bastos apeló al calificativo de “realismo profundo” para destacar las novedades que encontraba en el autor y el que, “sin desdeñar la alusión a la realidad social, profundiza en los laberintos psicológicos de los personajes, en la atmósfera mágica de situaciones ambiguas y complejas y en las contradicciones y absurdos de la vida cotidiana” (Ruiz Barrionuevo, 1990, 276).

Otro de sus críticos tempranos señaló asimismo su condición de “mitólogo infatigable e implacable” (Barufaldi, 1968, 12) y con el Seminario Scalabrini Ortiz advertimos que las alegorías ético-religiosas adquirían cada vez mayor protagonismo dentro de su narrativa. Algo que analicé a propósito de la evangélica recuperación narrada en *El rescate* (Romano, 1971, 141-144) y que se expandió luego a sus primeras novelas: *Una luz muy lejana* (1966) y *El oscuro* (1967).

Desde *Mi música es para esta gente*, esa actividad artística pasa a ocupar el centro de diferentes alegorías que se multiplican en los siguientes títulos de Moyano, pues la convierte en sinónimo de alegría, rebelión, tortura, liberación, etc. Como suele suceder en sus textos, ese aprovechamiento tiene que ver con Proust y sus métodos para recuperar vívidamente el pasado, pero también remite a la experiencia personal de Moyano, quien durante diecisiete años integró como violinista la orquesta de cámara riojana y cuyo testimonio de los conciertos cordilleranos para aborígenes eran verdaderamente desopilantes (Moyano, 1992, 66-67).

Desde el título (*En la zona*), la primera colección cuentística del santafesino Saer aborda de otro modo la problemática regional. Por eso organiza los diversos textos en dos partes, subtituladas *Zona del puerto* y *Más al centro*, precedidas de *Dos palabras*. En éstas, aclara que compuso el conjunto entre 1957 y 1960; su método, guiado por la aspiración de alcanzar “un mínimo nivel rítmico y verbal admisible como literatura”, y el objetivo de convertirse en un “escritor riguroso y lúcido” que pueda enfrentar

al Gran Desorden, para lo cual cita a Arlt y alude a Gide (Saer, 1960, 5-6).

Ese desdoblamiento de teórico y escritor será una de las constantes de este autor, quien además ofrece el volumen, como dije, desdoblado en dos zonas que remiten a la geografía de Santa Fe: la portuaria, cuyas historias son propias de los bajos fondos y están pobladas por pistoleros o prostitutas, y le permiten desplazarse diversos puntos de enunciación, trasunto de las preocupaciones lingüístico-literarias formuladas en aquella página inicial.

En tal sentido, varios de esos textos apelan al recurso, que sería luego considerado distintivo de la narrativa posmoderna, de la parodia: *También Bruto*, respecto de la tragedia de Shakespeare; *Los amigos* es una reescritura conmemorativa de las venganzas malevas que marcan toda una etapa de la narrativa borgeana; *Al campo* recuerda inmediatamente un famoso relato de Guy de Maupassant. Y los textos de esa primera zona desembocan en *Paso de baile, un poema*, práctica literaria que tampoco el autor desechó (cfr. *El arte de narrar*, 1960-1975).

Más al centro nos encontramos con figuras de jóvenes intelectuales: el de treinta años “que había escrito una novela que nunca publicó” (Saer, 1960, 103), el que duerme “entre libros” y debajo de un Van Gogh (*Transgresión*); el poeta Gutiérrez de *Tango del viudo*; y en *Algo se aproxima*, a Barco y sus amigos entregados al ritual de un asado, situación que reaparecerá con frecuencia en su narrativa posterior y que no es difícil relacionar con cierto cine de la época (cfr. *Los jóvenes viejos*, 1962, de Rodolfo Kuhn).

Muy pocas son las referencias que, en *Unidad de lugar* (1967), permiten evocar la región y, lo más importante, no tienen incidencia sobre la significación, sea que se mencione “la seca, del sesenta y uno” en *Barro cocido*, sea que el encargado de la enunciación declare “Estoy bajo el paraíso y no sopla viento que enfríe la luz del mediodía” al comienzo de *Fresco de mano*. Ese volumen, además, fue editado en Buenos Aires y por uno de los sellos (Galerna) que acogían a la nueva narrativa de ese momento.

Dos años después, también le correspondió a Galerna el privilegio de editar la novela que confirmaba una nueva manera de representar la región: *Fuego en Casabindo* de Héctor Tizón. La cita inicial de *Odisea XI*, 216 y el nexo que establece el autor entre la creencia antigua que “obliga” a que la víctima de una muerte violenta -por ejemplo en combate- vuelva a ver a su victimario antes de desaparecer del todo, y su supervivencia en la Puna, entrañan ya una forma original de reconexión de la cultura local con la europeo-occidental, la inauguración de “un ciclo épico” (Hintze de Molinari, 1989) del fracaso.

Una página inicial, además, anticipa que en la zona elegida “la tierra es dura y estéril”, el ciclo cercano y sólo quedan huellas de un pasado esplendor en la memoria colectiva (“dicen”, “cuentan”), porque ahora “Todo se

confunde y va muriendo” (Tizón, 1969, 9). Alrededor de unos pocos hechos centrales -la batalla de Quera (1875) en que los pobladores se batieron a pedradas contra las tropas del gobierno para defender unos páramos heredados de sus ancestros; la fiesta del santo patrono Santiago, en la localidad de Casabindo, cuando un guerrero muerto (Doroteo) en aquel combate reaparece junto a su madre; el lapso que Doroteo pasa junto al terrateniente don Gonzalo, y durante el cual descubre el valor de la lectura- oscila todo el relato.

Esa yuxtaposición de lugares y tiempos profundiza algunos hallazgos de Ardiles Gray, con quien comparte la función agresiva adjudicada al viento y la presencia de numerosas voces anónimas que se hacen escuchar. El momento decisivo en que víctima y victimario vuelven a verse está referido así:

“El guerrero maltrecho cuya mano sostenía la mujer, levantó la cabeza y miró en dirección del campanario, y la campana dejó de sonar. También cesaron las voces que rezaban. La música de los instrumentos se detuvo y el viento no sopló” (Tizón, 1969, 117)

Si “la maldición de estas tierras oscuras, tragadoras de hombres y de animales” (Tizón, 1969, 87) recuerda a los invasores “médanos ciegos”, la importancia de la música, llevada al extremo de que a Doroteo la trayectoria de su vida “se le representaba ahora como la letra y el ritmo de una canción íntima y enternecedora” (93), enlaza perfectamente con las connotaciones alegóricas que Moyano le fue dispensando. Esos vínculos, que no provienen de mutuos préstamos, sino de una nueva manera de significar, sirven para ejemplificar, me parece, el surgimiento de una nueva semiosis narrativa que sepulta para siempre al agotado regionalismo anterior.

Su eje no reside ya en el paisaje, ni en los caracteres pintorescos que pueden interesar a la mirada portuaria, coleccionadora de postales lugareñas. Como dice un joven investigador universitario del tema, desde Córdoba, “saber mítico, símbolo, memoria, identidad, representan los pilares de ese organismo cultural que es la región” (Heredia, 1994, 32) y éstos son precisamente los núcleos que sobresalen como preocupación en la escritura de los narradores que marcaron el corte, sin duda irreversible.

OBRAS CITADAS

Aguilera Malta, Demetrio. *Prólogo* a Tizón, Héctor: *A un costado de los rieles*. México, De Andrea. (1960).

Ardiles Grey, Julio. *Los amigos lejanos*. Buenos Aires, ediciones Doble p. (1956). *Los médanos ciegos*. Buenos Aires, ediciones Doble p. (1957).

Ayala Gauna, Velmiro. (1967). *Los casos de don Frutos Gómez*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. (1971).

Barufaldi, Rogelio. "Los mitos narrativos de Daniel Moyano", en Barufaldi, R., Boldori, R. y Castelli, E. *Moyano Di Benedetto Cortázar*. Santa Fe, edición de la Revista Crítica 68, Colmegna. (1968).

Blache, Marta. "Folklore y nacionalismo en la Argentina: su vinculación de origen y su desvinculación actual", en *RUNA XX*, 69-89. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. (1991-1992).

Booz, Mateo. Prólogo a *El hombre que olvidó las estrellas. Cuentos de La Rioja*. Editora La Rioja, La Rioja. (1940). *Santa Fe, mi país*. Buenos Aires, Eudeba. (1963). *Gente del Litoral*. Buenos Aires, Huemul. (1971).

Bustos, Marta. *El cuento argentino 1930-1959**, en *Capítulo, la Historia de la Literatura Argentina* 78. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. (1981).

Caillet-Bois, Horacio. *Prólogo a Tres Lagunas*. Santa Fe, Castellví. (1953).

Canal-Feijóo, Bernardo. *Los casos de Juan. El credo poplar de la picardía criolla*.

Carranza, Luján. *Don Frutos Gómez-Único detective argentino*, en *Ayala Gauna narrador y poeta*. Santa Fe, Colmegna. (1970).

Ciruzzi, Marcela. *Mateo Booz y Santa Fe, su país (estudio biográfico)*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas. (1979).

Cohen Imach, Victoria. *De utopías y desencantos. Campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta*. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán. (1994).

Di Benedetto, Antonio. *Declinación y ángel. Cuentos*. Mendoza, ediciones bilingües de la Biblioteca Pública Gral. San Martín. (1958). *Mundo animal. Cuentos*. Buenos Aires, Fabril editora. (1971).

González, Joaquín V. *Cuentos...* en *Obras completas*, vol. XVIII. Buenos Aires, Congreso de la Nación. (1936). *Mis montañas*. Buenos Aires, Kapelusz. (1953). *La tradición nacional*. Buenos Aires, Hachette. (1957).

Gudiño Kramer, Luis. *Señales en el viento*. Buenos Aires, Rueda. (1948). *Aquerenciada soledad*. Buenos Aires, Centro Editor de América latina. (1967). *Mateo Booz (Miguel Angel Correa)*, en Booz, Mateo. *Santa Fe, mi país*. Buenos Aires, Eudeba. (1963).

Guinzburg, Carlo. "Señales. Raíces de un paradigma indiciario", en Gargani, Aldo editor: *Crisis de la razón*. México, Siglo XXI. (1993).

Heredia, Pablo. *El texto literario y los discursos regionales. Propuestas para una regionalización de la narrativa argentina contemporánea*. Córdoba, Argos. (1994).

Hintze de Molinari, Gloria. "El polimorfismo novelesco en Héctor Tizón", en *La periodización de la literatura argentina. Problemas, criterios, autores, textos*. Actas del V Congreso de Literatura Argentina, Mendoza. (1987).

House, Guillermo. *El último perro*. Buenos Aires, Emecé. (1963).

Jitrik, Noé. *Seis novelistas argentinos de la nueva promoción*. Mendoza, Biblioteca Gral. San Martín. (1959).

Leguizamón, Martiniano. *Recuerdos de la tierra*. Buenos Aires, Hachette. (1957).

Lynch, Benito. *Cuentos camperos*. Buenos Aires, Troquel. (1964).

Moyano, Daniel. *El monstruo y otros cuentos*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. (1967).

Obligado, Rafael. *Carta a Joaquín V. González, en Mis montañas*. Buenos Aires, Kapelusz. (1953).

Roa Bastos, Augusto. "El realismo profundo de Daniel Moyano", en Moyano, Daniel: *La lombriz*. Buenos Aires, Nueve 64. (1964).

Rojas, Ricardo. *El país de la selva*. Buenos Aires, Eudeba. (1967).

Rojas Paz, Pablo. *El arpa remendada*. Buenos Aires,

Romano, Eduardo. Selección, Estudio preliminar y Notas a *Narradores argentinos de hoy*. Buenos Aires, Kapelusz. (1971). Selección, Estudio preliminar y Notas a *Narradores argentinos de hoy 2*. Buenos Aires, Kapelusz. (1974). *El cuento argentino 1900-1930 y 1930-1959***, en *Capítulo, la Historia de la Literatura Argentina*, 60 y 77. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. (1981). "Lectura intratextual" en Guiraldes, Ricardo: *Don Segundo Sombra*. Edición crítica coordinada por Paul Verdevoye. Archivos-ALLCA. Madrid. pp. 319-340. (1989).

Romano, Eduardo y el Seminario Raúl Scalabrini Ortiz. *Las huellas de la imaginación*. Buenos Aires, Puntosur. (1990).

Romano, Eduardo. *Literatura/cine argentinos sobre la(s) frontera(s)*. Buenos Aires, Catálogos. (1991). "Nace *Sur*, entre el final de *Síntesis* y las elecciones de abril de 1931, en *TRAMAS para leer la literatura argentina*, vol. II, n. 5. Narvaja editor, Córdoba. (1996).

Rosemberg, Tobías. *El alma de la montaña. Folklore del Aconquija*. Buenos Aires, Raigal. (1953).

Ruiz Barrionuevo, Carmen. "La narrativa de Daniel Moyano o el paraíso clausurado", en *Encuentros hispanoamericanos. Realidad y ficción*. Fundación de cultura, Excmo. Ayuntamiento de Oviedo. (1992).

Saer, Juan José.. *En la zona*. Santa Fe, Castellví. (1960).

Sorel, Andrés. Daniel Moyano, entrevista el 29-V-1990, en *Encuentros hispanoamericanos. Realidad y ficción. Fundación de cultura, Excmo. Ayuntamiento de Oviedo*. (1992).

Soto, Luis E. "La literatura experimental de Antonio Di Benedetto", en Di Benedetto: *Declinación y ángel. Cuentos*. Mendoza, ediciones bilingües de la Biblioteca Pública gral. San Martín. (1958).

Tizón, Héctor. *A un costado de los rieles*. México, De Andrea. (1960). *Fuego en Casabindo*. Buenos Aires, Galerna. (1969).