

Las ciudades lejanas: mito y localismo en la obra de Daniel Moyano

El pasado americano está repleto de leyendas que se hacen eco de ciudades *fantasmas*¹. Urbes que nadie ha visto pero todos describen. Ansiadas, inasibles y lejanas representan la utopía soñada de riquezas, bienestar o

¹ La bibliografía al respecto es abundante, bástenos para nuestro trabajo las noticias que Pedro de Angelis ofrece referidas al Río de la Plata: ANGELIS, P. de: *Colección de obras y documentos relativos a la historia del Río de la Plata*, Buenos Aires, Librería Nacional de J. Lajonarie y Cía. Editores, 1910 (5 vols.).

En el discurso preliminar al capítulo titulado «Derroteros y viajes a la Ciudad Encantada o de Los Césares que se creía existente en la cordillera al Sud de Valdivia» (vol. I, pp. 351-401), Angelis afirma: «Pocas páginas ofrece la historia, de un carácter tan singular como las que le preparamos en las noticias relativas á la *Ciudad de los Césares*. Sin más datos que los que engendraba la ignorancia en unas pocas cabezas exaltadas, se exploraron con una afanosa diligencia los puntos más inaccesibles de las gran Cordillera, para descubrir los vestigios de una población misteriosa, que todos describían, y nadie había podido alcanzar» (p. 353).

En el capítulo titulado «De un viaje desde Buenos Aires á los Césares, por el Tandil y el Volcan, rumbo de sud-oeste, comunicado á la corte de Madrid en 1707, por Silvestre Antonio de Roxas, que vivió muchos años entre los Indios Peguenches» (vol. I, pp. 357-361), Roxas afirma haber visto y tocado la Ciudad de los Césares.

En el capítulo titulado «Derrotero desde la ciudad de Buenos Aires hasta la de los Césares, que por otro nombre llaman la CIUDAD ENCANTADA, por el P. Tomás Falkner, jesuita. (1760)» (vol. I, pp. 369-371), dicho jesuita asegura: «... porque todo lo que aquí vá referido, no es ponderación, ni exageración y es, como que yo mismo lo he andado, lo he visto y tocado por mis manos».

Angelis va recabando toda la información con la que nos muestra la importancia *presencia* que la Ciudad Encantada tuvo en el actual territorio de la República Argentina: «Relacion de las noticias adquiridas sobre una ciudad grande de Españoles, que hay entre los Indios, al Sud de Valdivia, é incognita hasta el presente, por el capitan D. Ignacio Pinver. (1774)», vol. I, pp. 372-378; «Nuevo descubrimiento preparado por el gobernador de Valdivia el año 1777» (vol. I, pp. 381-382); «Declaración del capitán D. Fermín Villagran, sobre la Ciudad de los Césares» (vol. I, pp. 383); «Informe y dictamen del Fiscal de Chile sobre las ciudades de los Césares y los arbitrios que se deberían emplear para descubrirlas. (1782)» (vol. I, pp. 384-401), etc.

simplemente de belleza². Guardan además estas «fantápolis» un significado profundo de *orden* frente al grandioso caos de la naturaleza americana, esta vertiente protectora de los primeros tiempos perdurará a lo largo de las épocas. La ciudad será, hasta bien entrado el siglo XX, el paraíso construido por el hombre.

La narrativa de Moyano se hará eco del mito ancestral que, aún extensivo a toda la geografía americana, en el caso argentino, se hincha de significados particulares: el tema es visto por medio de la fragmentación del país entre su capital y el resto del territorio. Será la dualidad, la oposición de contrarios, el divorcio de una misma realidad el prisma utilizado³. Entonces la ciudad poderosa se enfrentará a pueblos indefensos, el lugar privilegiado se alzarán sobre zonas marginadas; Buenos Aires se convierte en un foco que concentra los deseos y los odios, la admiración y el rechazo de los personajes moyonianos, hombres del interior.

La ciudad, en su vertiente mítica, es el espacio que sueñan alcanzar los protagonistas del relato «Los equilibristas»⁴ o Ismael en «Artistas de variedades»⁵, una esperanza que ya se anuncia inalcanzable:

La obra tan sólo recoge un testimonio contrario a la autenticidad de la Ciudad, «Capítulo de una carta del P. Pedro Lozano al P. Juan de Alzola, sobre los Césares, que dicen están poblados en el Estrecho de Magallanes» (vol. I, pp. 367-368). Cuenta el capítulo un caso datado en 1711, en la carta Pedro Lozano señala al final: «...con todo eso yo no lo creo, y sólo envíe dicho papel, como antes dije á Vuestra Señoría Reverendísima, para que se entretuviese en el viaje, para lo cual cualquier patraña sirve; pero esta no deja de tener su apariencia de verdad».

Sobre el tema se pueden consultar, FERNÁNDEZ DE CASTILLEJO, F.: «En busca de la Ciudad Errante de los Césares», en *La ilusión de la conquista*, Buenos Aires, Atalaya, 1945, pp. 135-149, y LEVILLER, R.: *El Paititi, El Dorado, y las Amazonas*, Buenos Aires, Emecé, 1976.

² Augusto Raúl Cortázar opina que el tema de la Ciudad Errante es uno de los puntos básicos de la tradición americana, sus orígenes se encuentran en mitos que se remontan a la conquista del continente: «El tema de la ciudad fantástica o desaparecidas presenta ejemplos próceres en la nunca vista Ciudad de los Césares o en la perdida Esteco, cuyas ruinas dan pábulo para que se mantenga su halo legendario». CORTÁZAR, A. R.: «Folklore literario y literatura folklórica», en ARRIETA, R. A.: *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Peuser, 1959, tomo V, p. 70.

³ La dualidad es la medida que impera a la hora de analizar la realidad argentina cualquiera que sea el punto de vista (económico, social, histórico o filosófico). La antinomia comienza con los próceres así, Sarmiento, dividía el país entre *civilización* y *barbarie*; no obstante, Noé Jitrik advierte en su estudio sobre *Facundo* hasta seis oposiciones claramente presentadas: *civilización/barbarie*, *ciudades/campañas*, *Europa/América*, *Francia e Inglaterra/España*, *Buenos Aires/Córdoba* y *Paz/Facundo* («Para una lectura de *Facundo*, de Domingo F. Sarmiento», en *Ensayos y estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1970, pp. 29-31); Alberdi, por su parte, hablaba de *ciudad* frente a *campo* y distinguía al *Hombre del litoral* del *hombre de tierra adentro* (*Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, Buenos Aires, Jackson, 1945, p. 67). Y sus coletazos llegan a nuestros días en la obra de Ezequiel Martínez Estrada, donde una Buenos Aires prepotente se enfrentará al resto del territorio nacional, marginado y desconocido; o el pensamiento de Eduardo Mallea desgranado en *Historia de una pasión argentina* (O.C., Buenos Aires, Corregidor, 1986, vol. I, pp. 115-296) entre una Argentina *visible* desmembrada de otra *invisible*; pasando por el planteamiento general de Héctor A. Murena sobre la radical diferencia entre América y Europa (*El*

... las ciudades distantes parecían cosas muy importantes que algún día podrían poseer, cosas que permanecían sin que tuvieran que caer, pero también como detenidas en el aire, como vedadas para siempre («Los equilibristas», *MEPG*, p. 22).

Su condición utópica está marcada por el mundo feliz que ofrece —«estar en la ciudad significaría habitar un mundo lleno de posibilidades» («Artistas de variedades», *ADV*, p. 9)—; por los mismos adjetivos que la describen, ciudad tan brillante que parece de «vidrio», bañada por el «sol» (p. 9) o situada en el mismo centro de la «luz»⁶; y, por supuesto, por *no tener* lugar alguno: la ciudad, como buena utopía, como continuadora de las primigenias «fantápolis», según denominación de Benito Varela Jácome, *será* mientras se sueña y *desaparecerá* cuando el personaje crea encontrarla.

El tema irrumpe desde la primera novela, *ULML*, donde ya se analizan lo que van a ser las constantes del mismo: el deseo inicial (centrado en la ciudad); la consecución del sueño (una vez conocida la ciudad); para terminar con la frustración de la esperanza (cuando la ciudad no satisface las necesidades del personaje). El triple esquema utópico que Fernando Ainsa⁷ señala en relación con la primera posesión literaria del espacio americano:

DESEAR - VER - NUNCA DEJAR

se convierte en el siglo XX, y en la narrativa moyaniana, en un cuadro de resolución negativa:

DESEO - CONSECUION - FRUSTRACION

Ismael, el protagonista de *ULML*, sigue las pautas anunciadas. Emprende el viaje desde un pueblo para alcanzar la gran ciudad, no duda en calificar su llegada como un nacimiento pleno de esperanzas. En los primeros tiempos mantiene su visión idílica, los indicios más leves lo muestran:

pecado original de América, Buenos Aires, Sur, 1954) y la endémica discusión, ya en el estricto campo literario, entre *universalismo* y *nacionalismo*, entre la poesía *culta* y la *gauchesca*, entre literatura *legítima* y *representativa*, entre *Florida* y *Boedo*, entre corrientes *uropeizantes* o *americanas*.

⁴ MOYANO, D.: «Los equilibristas», en *Mi música es para esta gente*, Caracas, Monte Avila, 1970, pp. 17-23. Citaremos *MEPG*.

⁵ MOYANO, D.: «Artistas de variedades», en *Artistas de variedades*, Córdoba, Assandri, 1960, pp. 9-16. Citaremos *ADV*.

⁶ MOYANO, D.: *Una luz muy lejana*, Buenos Aires, Sudamericana, 1967; Córdoba, Alción, 1985. Citaremos por la edición de Córdoba, *ULML*.

⁷ AINSA, F.: *Los buscadores de la utopía*, Caracas, Monte Avila, 1977, pp. 95-100. Ainsa utiliza la frase que a Cristóbal Colón le sugiere La Española y transmite en la primera carta enviada a Luis de Santángel el 15 de febrero de 1493: «Esta es para desear e vista para nunca dexar» (COLÓN, C.: *Textos y documentos completos*, prólogo y notas de Consuelo Varela, Madrid, Alianza, 1982, p. 143).

Ismael mira la ciudad desde lugares elevados, siente así que puede poseerla o, por lo menos, que él forma parte de su propia utopía. Desde la altura observa el espectáculo urbano y le parece «una especie de disco radiante en medio del páramo» (*ULML*, 10). Aún así el narrador introduce, desde el mismo capítulo inicial, la fatal evidencia de que el desencanto está próximo:

Y de pronto una nube simuló ser un gigantesco perro que abarcaba con sus cuatro patas no sólo esa ciudad sino, hacia los horizontes, otras ciudades lejanas. El perro ladraba en los cielos y sus gritos llenaban el día y la noche distante (*ULML*, 10).

Ismael claudicará, llegará a la conclusión de que su sueño ha sido un fuego fatuo. Lo que consideraba una realidad hermosa se ha trocado en un simulacro de perfección. La ciudad es ahora un laberinto en el que está atrapado⁸. Moyano invierte el mito: las ciudades lejanas se convierten en entes voraces que extienden su poder hacia los lugares marginales que habitan sus personajes. El caso particular de *ULML* (la ciudad ha devorado

⁸ La forma que adopta la novela es fiel reflejo de la situación narrada. Los capítulos se relacionan entre sí trazando una estructura cerrada que marca la angustia del protagonista. «Entrada» y «Salida» son los títulos respectivos del primero y del último capítulo. En realidad los nombres son un galimatías puesto que en nada ha variado la situación de Ismael desde su llegada a la ciudad hasta que decide abandonarla. La similitud de ambas partes resalta la trayectoria circular del personaje, así, se repiten los mismos pensamientos («la idea de que él había llegado tarde, de que había nacido a destiempo», pp. 9 y 162; «nada de lo que él pudiera hacer allí modificaría las cosas, que seguían una costumbre iniciada en la eternidad», pp. 9 y 162), la misma situación de lejanía con respecto a la ciudad e incluso se trasladan los párrafos del comienzo al final. Sólo varía la intensidad de las apreciaciones: si la luz de la ciudad parecía sospechosa en un principio («como una luz gastada», p. 7), pasará a ser una triste verdad al terminar la aventura («era una luz gastada» p. 161). Ambos capítulos se cierran con la sombra que una nube en forma de perro da a la ciudad; la primera imagen se proyecta hacia un futuro incierto («el perro ladraba en los cielos y sus gritos llenaban el día y la noche distantes», p. 10) mientras que la novela concluye con la certeza de un ladrido que ahora será interminable («el perro tenía dentro un grito contenido que, si salía, llenaría todo el espacio y no terminaría nunca», p. 164).

El segundo capítulo desarrolla las posibilidades que Ismael cree hallar en la ciudad. Frente a la esperanza de la urbe, su pueblo de origen no es más que un vacío de la memoria. Los anhelos de Ismael se desvanecerán y en el penúltimo capítulo tendrá que aceptar su condición de desheredado en y por la ciudad («él era un intruso», p. 155). Con sus esperanzas frustradas emprenderá un nuevo viaje, esta vez en dirección opuesta.

Las demás partes de la novela también tendrán su correlato en esta estructura de la angustia: el tercer capítulo, titulado «La pareja» se relaciona con el duodécimo. De uno a otro Ismael pasará de humillado a humillador, no en vano el epígrafe del último hace alusión a la caída definitiva: «El pozo».

El cuarto y el undécimo apartado enfrentan dos figuras femeninas, por un lado Marta, la mujer-madre; y por otro Beatriz la mujer-esperanza. El capítulo quinto, «La Flaca» y el décimo «Teodoro» versan sobre la imposibilidad de la música y la literatura para elevar a las criaturas por encima de la miseria. La Flaca y Teodoro pertenecen a ese último escalafón humano donde todas las inquietudes pueden trocarse en frustraciones, ahí la dignidad de una actitud pasa a ser un grotesco simulacro.

a Ismael) pasará al plano general en *Tres golpes de timbal*⁹, donde toda una comunidad estará en peligro de extinción por resoluciones tomadas más allá de la cordillera en la que habitan, ya no habrá ciudad-luminaria, sino «sombras» amenazantes:

Los tiros en realidad venían de una lejanísima ciudad donde vivían los amos de la cordillera, venían de las sombras... (TGT, 146).

En la narrativa de Moyano se repite constantemente la misma idea, reiteración que es consustancial a su categoría mítica, como afirman Wheelwright y Durand¹⁰. Nos encontramos ante leves variaciones que no afectan su significación esencial y que paralelamente afianzan la idea original.

La maravillosa índole urbana contrasta con el cruel espacio en el que deben vivir las criaturas moyanianas, así en «Cantata para los hijos de Gracimiano»¹¹ los padecimientos provincianos serán silenciados por hermosas melodías que la radio trae desde «ciudades ricas y distantes» y más concretamente «desde una Capital no entrevista pero poderosamente existente» (p. 48). O, con iguales puntos de referencia, el problema se centrará en opresores y oprimidos, caso de «Una guitarra para Julián»¹². Moyano combina la tradición ancestral —la urbe inhallable, la urbe sin lugar— con el endémico problema argentino —la capital preponderante— donde la fuerza invariablemente reside en las ciudades lejanas. En una significativa paradoja los calificativos «lejano», «distante» o «desconocido» son aplicados a la ciudad, lugar de donde emana el poder. La geografía prepotente será remota e irreal. Mientras el entorno del narrador (el pueblo o el campo), en oposición es real; Aún así las pautas de conducta, las leyes, la

«Reartes» (cap. sexto) y «Endrizi» (cap. noveno) son los capítulos dedicados a la familia. Tampoco la vida de estas criaturas es demasiado hermosa. Ambos apartados constituyen la parte central de la estructura de la obra. «La avenida arbolada» y «Mensaque» están unidos por la fuga de Ismael acosado por la desorientación y el miedo. Todo este tapiz conduce hacia la ruptura de toda esperanza. La ciudad, ese universo lleno de posibilidades del inicio, se ha convertido en el «infierno», en un «pozo» de profundo y oscuro fondo.

⁹ MOYANO, D.: *Tres golpes de timbal*, Madrid, Alfaguara, 1989; Buenos Aires, Sudamericana, 1990. Citamos por la edición de Madrid, TGT.

¹⁰ Durand afirma que la estructura del mito es la misma que la musical, por ello concluye: «... el mito es repetición rítmica, con ligeras variantes, de una creación. Más que «contar», como hace la historia, el papel del mito parece consistir en «repetir», como hace la música» (*Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981, p. 344). Wheelwright incide también en el valor de la reiteración cuando habla de imágenes simbólicas: «Cuando una imagen es utilizada como metáfora por una sola vez, en un único relámpago intuitivo, no puede decirse, hablando con precisión, que funcione simbólicamente. Adquiere naturaleza simbólica cuando, con cualesquiera modificaciones, es capaz de experimentar una recurrencia» (*Metáfora y realidad*, Madrid, Espasa Calpe, 1979, p. 95).

¹¹ MOYANO, D.: «Cantata para los hijos de Gracimiano», en *El estuche del cocodrilo*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1974, pp. 39-51. Citaremos EDC.

¹² MOYANO, D.: «Una guitarra para Julián», en EDC, pp. 33-37.

organización y siempre la violencia que marcan las condiciones en las que deben vivir no provienen de su medio sino del lugar abstracto, convirtiéndolos, además de en víctimas, en protagonistas de un singular absurdo.

Los personajes de Moyano, hombres del interior, se sentirán manipulados desde fuera de sus propias fronteras. En una capital extraña se marcan nuevas formas de organización que causan la pobreza e incluso la aniquilación de aquellos que hasta el momento de la fatal interferencia eran dueños de su propio destino («Cantata para los hijos de Gracimiano»); en otras ocasiones estas normas van empujando a los personajes hacia modos cada vez más extremos de vida, a ellos se pliegan sin entender porque es algo que se les escapa tanto como la dimensión del país en el que habitan («Para que no entre la muerte»); incluso cuerpos represivos pueden introducirse en la vida de un pueblo perdido entre montañas imponiendo las leyes que en otras ciudades lejanas ya se han instaurado («Una guitarra para Julián»).

La idea de la inocencia absoluta de una parte de la humanidad, vapuleada hasta el mareo, culpable siempre y ajena eternamente a los entresijos de la Historia, es uno de los pilares sobre los que se asienta la narrativa de Moyano. Este grupo humano coincide geográficamente con el habitante del interior porque en el panorama presentado cualquier provincia, que no sea la bonaerense, es el cuarto trastero, el territorio olvidado para lo bueno y presente siempre para lo malo. La provincia no es más que «los suburbios del país» («Una guitarra para Julián», *EDC*, p. 36).

En el pensamiento de Martínez Estrada la capital funcionaba como un tupido telón que ocultaba el resto del país¹³; de igual modo, Mallea percibe que la Argentina visible oculta otra dimensión nacional, más auténtica, aunque invisible¹⁴. En la misma tesitura se coloca Moyano al denunciar que sólo dos horizontes se le ofrecían al escritor del interior: por un lado «un folklorismo mentiroso» y por otro «una cultura ciudadana que venía de Buenos Aires»¹⁵, ambos adulteraban el auténtico medio en el que vivía.

Nuestro autor convierte esa lucha artística en tema novelesco en *El trino del diablo*¹⁶. De esa intrincada situación hace Moyano una irónica, y no por ello menos trágica, parodia en *ETD*. Utilizando como medio la música salen a relucir todos los elementos de la polémica. El mismo tono disparatado de

¹³ «Buenos Aires es un muro en el horizonte urbano que impide contemplar el interior» (MARTÍNEZ ESTRADA, E.: *La cabeza de Goliath*, Madrid, Revista de Occidente, 1970, p. 59).

¹⁴ Mallea relata su ansia de encontrar esa Argentina profunda e invisible pero la cara externa del país lo impide: «...el otro, el ostensible, me lo ocultaba; ocultaba al otro bajo su superficie»; «...la Argentina auténtica, la Argentina profunda, cada vez me parecía más solitaria, más silenciosa, más agobiada por la carga de la otra, de la exterior, de la representativa» (*Historia de una pasión argentina*, pp. 162 y 257 respectivamente).

¹⁵ MOYANO, D.: «Los exilios de Juan José Hernández», prólogo a FERNÁNDEZ, J. J.: *La señorita Estrella y otros cuentos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, p. I.

¹⁶ MOYANO, D.: *El trino del diablo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974. Citaremos *ETD1*; *El trino del diablo y otras modulaciones*, Barcelona, Ediciones B, 1988. Citaremos *ETD2*.

la obra centra la discusión en los puntos más tópicos: el folclore frente a la música «seria»; Buenos Aires como centro ordenador de las diferentes melodías del país; y la provincia sin otras vías posibles que las que marca la capital.

Moyano nos ofrece, pues, un panorama extremo. Un lienzo de la realidad distorsionado para encaminarse hacia la moraleja final de la fábula: la antinomia argentina también afecta al arte.

El medio en el que tiene que vivir Triclinio aumenta su hostilidad en la misma proporción en que crecen los conocimientos musicales del artista. Es su propio talento el que ocasiona la progresiva alienación en la provincia. Por supuesto, la idea de convertirse en violinista llega de Buenos Aires, en las revistas que informan a los riojanos sobre aquella metrópoli cuajada de posibilidades. De Buenos Aires llega también el personaje que se encargará de enseñar la técnica musical a Triclinio, el maestro Spumarola, y de fundar el conservatorio de la provincia. Cerrando absurdamente el círculo, de Buenos Aires vendrá la orden de clausurar el conservatorio, considerando sospechosos a todos los violinistas. Agotadas todas las vías institucionales para el desarrollo de la música en la provincia, el protagonista debe seguir su camino en solitario. Al no tener un marco social que lo ampare y le dé coherencia se convierte, también por decreto, en un «objeto» folclórico:

Triclinio fue oficialmente considerado un objeto folclórico, e incluido en las visitas guiadas que los turistas porteños hacían en invierno (ETD2, 21).

La idea de un panorama musical que obliga a los músicos de provincias a interpretar folclore se convierte en obsesiva en las dos obras. En la primera edición no hay cauce para el símbolo, la denuncia afila su punta hacia Buenos Aires:

El director de cultura, un hombre especializado en todas las artes, a quien Triclinio pidió ayuda, le leyó el decreto de recuperación del patrimonio nacional cultural argentino. Según el mismo, era imposible conseguir para el muchacho una ubicación en el departamento de música, salvo que supiera tocar el bombo o el charango. Según el decreto, La Rioja debía aportar solamente folclore a la música, reservando para Buenos Aires, en su carácter de cosmópolis, el usufructo de otras variedades musicales (ETD1, 29).

en cambio, en la versión de 1988 la denuncia se dirige a un mundo hostil y sobre todo absurdo que impide el desarrollo del talento del protagonista.

En la búsqueda de una explicación para la situación en la que está Triclinio es notablemente significativo el capítulo dedicado a la música de San Francisco Solano¹⁷. Los dos textos tienen planteamientos y soluciones diferentes.

¹⁷ ETD1, «Triclinio viaja en una melodía», cap. 6, pp. 32-36, y ETD2, «El regreso del padre Francisco», cap. 5, pp. 27-31.

ETD1 hace conversar a Triclinio con el presidente de la «Junta de Historia y Letras» de la provincia, para dilucidar si el santo tocaba «folclore» o «música seria», según una opción u otra. La Rioja podrá pedir una remodelación de la «repartición geográfica de la música» (*ETD1*, p. 30). El pulso para hallar la verdadera tradición artística de La Rioja se saldará con el triunfo del folclore. El protagonista queda entonces sin las señas de identidad necesarias para afrontar su destino de músico: parte de la nada y se encamina hacia un futuro incierto.

En *ETD2* se elimina el intento de encontrar el verdadero pasado musical de La Rioja. La conversación del cura Solano y Triclinio sobre el Santo no pretende ser la búsqueda del punto de partida que dé sentido al presente. El arte de Triclinio se justifica en sí mismo, pero de todos modos el narrador hace que el bagaje musical de Solano aumente —«...no vayas a creer que solamente hacía música religiosa: tocaba tientos y fantasías, pavanas y gallardas, vacas y folías. Y se codeaba con Tomás Luis de Vitoria y Hernando de Morales» (*ETD2*, p. 34)—. El cura aclara que Solano no era un virtuoso del violín, pero en este caso estamos ante un problema de técnica y no de las variedades musicales utilizadas, las cuales abarcan desde la tradición popular a la culta. La diferencia sustancial se establece desde el momento en que el primer Triclinio se ve abocado al absurdo por pretender tañer música clásica en vez del folclore que como provinciano le han asignado; mientras que la alienación del segundo proviene de su condición humilde más que de su origen provinciano¹⁸.

Triclinio decide emigrar hacia un lugar donde pueda encauzar su vocación musical, se dirigirá entonces a Buenos Aires, allí, el panorama será menos halagüeño de lo esperado: si en la provincia era inútil por lo insólito, en la capital lo será al diluirse en una masa informe de artistas similares:

Yo pretendía con el violín, introducir en mi provincia, y también en mí, sonidos más hermosos y congruentes; y cuando al fin, después de muchos años de trabajo difícil aprendiendo la técnica del instrumento, quise dárselos, resultó que allá no necesitaban violinistas, no los querían, y luego me vine aquí, donde, como usted sabe, todos lo son (*ETD2*, 45).

En Buenos Aires Triclinio conocerá la angustia que la competencia ocasiona. La ciudad deshumanizada muta la convivencia en lucha por la supervivencia y en ese lance no hay cauce para el desarrollo armónico del talento sino una carrera desquiciada en la que sólo cuenta «perfeccionarse más allá de toda perfección» y después «confiar en la suerte» (*ETD2*, p. 97).

¹⁸ «Lo que no entiendo, lo que no me entra en la cabeza —seguía diciendo el cura como para sí— es cómo a un pobretón como tú, que apenas tiene para comer, que jamás en su vida podrá tener acceso a un violín como Dios manda, se le dio por tocarlo» (*ETD2*, p. 27).

ETD1 presenta un Buenos Aires voraz con los músicos en general, porque hay muchos y están abocados a competir; y con los del interior, en particular, porque deben ser mejores que los capitalinos si desean ser reconocidos¹⁹. La capital además es un sórdido entorno que desecha lo que no entiende y por eso obliga al interior a hacer folclore para así identificar visceralmente otras partes del país. Toda la primera redacción está signada por esta visión, la más tradicional, de la metrópoli porteña como ciudad orgullosa que vive de espaldas al país, ignorando todo lo que no sea su propio esplendor²⁰. A ello contribuyen las palabras del presidente de la república que metafóricamente compara la nación con un violín, como «todos» los porteños «eran» violinistas se agudiza la idea de que Argentina es Buenos Aires mientras los habitantes del interior son simples extranjeros en su capital. Aspirantes a músicos y a ciudadanos de pleno derecho.

En ambas versiones el protagonista se resiste a ser el mero intérprete de las melodías autóctonas de su tierra pero es en *ETD2* donde se matiza la postura: el artista puede e incluso debe utilizar los materiales que marcan su origen y su vida pero no por ello hacer folclore, no por ello repetir la misma tradición popular y anónima²¹ sino hacer de ésta un acto de reivindicación de la propia individualidad, enriqueciendo con ello su primitiva significación y, sin desdibujar su origen, sacarla de su concreta localización geográfica. Además de eso el artista de Moyano toca a Tartini, a Paganini, a Viotti, a Sarasate, a Vieuxtemps, a Mozart...

No sólo en el terreno artístico se resquebraja el espacio argentino. Moyano insiste en presentar un juego de fuerzas desigual donde la capital se sitúa en una posición de poder y la provincia queda marginada a todos los niveles²², en el caso concreto de La Rioja un *fatum* geográfico parece

¹⁹ El cura Solano ya le avisa a Triclinio: cuando domine los armónicos, cuando sea el más perfecto entre los virtuosos «hasta los porteños tendrán que escucharte» (*ETD1*, p. 34).

²⁰ Este es el pensamiento dominante en *La cabeza de Goliat*; por su parte, Mallea, en una metáfora no demasiado afortunada, compara la capital con las «mujeres que amamantan», por su frialdad, por considerarse pagadas de su don, por su profunda inhospitalidad (*Historia de una pasión argentina*, p. 164); Haroldo Conti la considerará «el país de la soledad» (discurso pronunciado en Casa de las Américas, recogido por RESTIVO, N., y SÁNCHEZ, C., *Haroldo Conti, con vida*, Buenos Aires, Nueva Imagen, 1986, p. 169) y hará que sus personajes la sientan ingrata y fría: «Yo estaba esta mañana en el puerto de Buenos Aires [...] dando adrede la espalda a la ciudad, mi ciudad con mi historia, esperando con impaciencia el momento que se alejara y se empequeñeciera y al final, antes de hundirse en el río, donde está mi camino, me diese un poquito de tristeza, de lástima, ese Buenos Aires que no la tiene de nadie, ciudad de alma penosa» («Tristezas de la otra banda», en *La balada del álamo Carolina*, Madrid, Alfaguara, 1986, p. 153).

²¹ Hemos utilizado los rasgos que Augusto Raúl Cortázar otorga al folclore, a saber: «Los fenómenos que han cumplido su complejo proceso de folklorización resultan ser: populares, empíricos, de transmisión oral, funcionales, tradicionales, anónimos, socialmente vigentes y geográficamente localizados» («Folclore literario y literatura folklórica», p. 30).

²² Del mismo modo valoraba el crecimiento del país Martínez Estrada: «El crecimiento monstruoso de Buenos Aires, desde que se constituyó en sede y espejo de la República, ha

perseguirla y si «en el mundo precolombino fue el extremo sur de un imperio, en la época de la organización nacional se convirtió en uno de los extremos norte del imperio de Buenos Aires»²³.

Desde esa particular perspectiva, la capital concentra los resortes del poder que rigen la vida del país, un destino que, en muchos aspectos, en casi todos, no han elegido las criaturas de esta narrativa. Como gobernadora, enajena el desarrollo de las provincias y, como ciudad, hace sentirse extranjeros a los provincianos. A consecuencia de ello en el interior los personajes se «bambolean»²⁴ sin comprender el ritmo que les marca la metrópoli, mientras en la capital Triclinio no pasea ni camina ni anda sino que «flota»²⁵ al paio del aire. Todos los personajes viven en medio del desarraigo. El sentimiento de despojo abarca el mismo concepto de la nacionalidad, de los porteños será el idioma «oficial» argentino²⁶, a ellos les pertenecerán los tangos²⁷ y los personajes históricos como «el Creador de la Bandera, el Libertador de América y también Carlos Gardel» («Cantata para...», *EDC*, p. 48). En la capital residen las mujeres hermosas y la gente elegante. Al interior sólo le queda un dolor común y silenciado. Una marginalidad ancestral —«Nosotros siempre hemos sido pobres en este país tan rico» (*ETD1*, p. 25)—, una derrota histórica —«somos los riojanitos que con el

colocado al interior en una dependencia de signo menos con respecto a su adelantado» (*Radiografía de la pampa*, p. 202); por lo demás, las diferencias sustanciales entre la capital y el resto del territorio se remontan al tiempo de la independencia, incluso en el campo del pensamiento no es nuevo, ya Sarmiento hablaba de trasladar la capitalidad a la isla Martín García como punto básico para el desarrollo armónico nacional («Argirópolis o la Capital de los Estados Confederados del Río de la plata»); la vigencia del tema es tal que el gobierno radical de Raúl Alfonsín anunció el 15 de abril de 1986 su intención de trasladar la capitalidad de la República a la ciudad de Viedma situada a ochocientos kilómetros al sur de Buenos Aires. El proyecto se convirtió en ley el 27 de mayo de 1987 refrendado por la Cámara de los Diputados con 147 votos a favor y 17 en contra, y daba un plazo no superior a los dos años para el definitivo traspaso de poderes entre las ciudades.

²³ MOYANO, D.: «La Rioja y el plan», *El Independiente*, La Rioja, 18, octubre, 1967. Entrevista a Moyano para recabar su opinión sobre el Plan de Acción Inmediata para el despegue económico de La Rioja.

²⁴ «Nosotros en este pueblo no vivimos: nos bamboleanos sin comprender» («Tiermusik», *ETD2*, p. 195).

²⁵ Destacamos que en la primera redacción de la novela, se «flotaba» por imposición de la ciudad; mientras que en la segunda, por haber nacido en el interior del país. Este matiz produce un afilamiento de la denuncia puesto que ya no estamos ante una ciudad intrínsecamente mala sino ante una ciudad cainita (*ETD2*, p. 55).

²⁶ El humor invade las páginas de *ETD2* al calificar el tono con el que hablan los porteños. La ironía mordaz sobre el origen de los porteños: «Ese cantito que tenían, tan no se sabía de dónde» o la franca denuncia del olvido del resto del país al hablar «como si no existiesen otros aires» (p. 37). Sobre la alienación que causa la reducción de todos los acentos argentinos al habla porteña, se ha referido Moyano en la introducción a la obra de Juan José Hernández.

²⁷ «A los tangos los hacen los porteños, todas las praderas y todas las mujeres son de ellos...» («Golondrinas», *ETD2*, p. 184).

Chacho y Facundo fuimos derrotados el siglo pasado»²⁸— que Moyano convierte en un triunfo metafísico: el valor de la provincia radica en no haber sido nunca verdugo por haber sido siempre víctima²⁹.

La dualidad opresor-oprimido extiende su abanico de significaciones hacia una génesis que coloca a Buenos Aires como continuación de Europa —«...todo va a parar finalmente a Buenos Aires, y después al mar, a Europa, y nosotros nos quedamos con las manos vacías»³⁰— o incluso como la transfiguración ultramarina del poderoso continente —«... Se trata de problemas que se cuecen en esa Europa que es Buenos Aires...» (LNB, p. 207)— mientras la provincia es el rostro desnudo de América³¹.

La radical diferencia que nuestro autor observaba entre un mundo y otro queda puesta de manifiesto en el capítulo siete de *ETDI* («El corazón inhallable de la patria hermosa», pp. 37-41), el cual supone el núcleo más importante del relato, el enfrentamiento directo entre el arte de Triclinio con el de los violinistas de la capital, cuyo representante es, significativamente, un militar. Es la lucha sin confusiones del Buenos Aires *prepotente* con el *delicado* interior³², donde la técnica porteña, perfecta y fría, se mide con el sonido del interior, menos técnico, más sentido. Moyano parece deshacerse entonces del binomio Buenos Aires-interior para centrarse en el símbolo malleano de la Argentina *invisible* sojuzgada por la *visible*. Triclinio es desposeído de un triunfo que le correspondía puesto que su categoría de hombre invisible, de «cabecita negra» perdido en Buenos Aires —aparte de su condición de héroe moyaniano que como tal siempre será un marginado— no podía tener otro final.

Un abismo insalvable se abre en el mapa argentino de *ETDI*, para diluirse en la redacción del 88. Quizás por las condiciones extremas que

²⁸ MOYANO, D.: *Libro de navíos y borrascas*, Buenos Aires, Legasa, 1983; Gijón, Noega, 1984. Citamos por la edición de Gijón, LNB, p. 207.

²⁹ «La Rioja era el último lugar del mundo, el más pobre, el más desvalido. Yo me sentía un poco de eso también, así que decidí irme a una ciudad acorde con esa visión de la infancia, para sentirme digno, digamos así [...] En La Rioja encontré una especie de patria verdadera. Fue un reencuentro con los cuentos que me contaba mi padre sobre esa ciudad que estaba fuera de la historia. No tardé en enamorarme de ella. La Rioja ha sido castigada por la historia» («Daniel Moyano: volver a la infancia», *La Voz del Interior*, Córdoba, 9, junio, 1967).

³⁰ «Para que no entre la muerte», *EDC*, p. 57.

³¹ «...La Rioja no es sólo eso. Es muchísimo más. Es, por ejemplo, Latinoamérica. Hasta que no viví en La Rioja no lo supe. Pero ahora me doy cuenta de que a Latinoamérica la vivía sólo intelectualmente. La Rioja es Latinoamérica. Es ¿te das cuenta?» («Moyano reporta a Moyano», *El Independiente*, La Rioja, 23, agosto, 1967).

Años más tarde Moyano insiste en el tema: «...cuando me encuentro en La Rioja con esa realidad dramática, mucho más que la de Córdoba, descubro la verdadera Argentina, es más, descubro América Latina...» (*La Voz Semanal*, Buenos Aires, 9, enero, 1983).

³² No en vano el narrador relata de tal forma el lance que hace que el militar gane, no por sus dotes musicales, sino por la posición de fuerza que su origen porteño le otorga: «...cuando terminó dijo «así se toca en la presidencia de la república», lo cual era verdad, ganando de esta manera el concurso» (*ETDI*, p. 41).

atravesaba el país, ya sin distinción alguna, o por la distancia que separaba al autor de su patria, o por una profunda revisión del problema, los cinco mil kilómetros que separaban La Rioja de Buenos Aires son en *ETD2* «apenas una melodía» (*ETD2*, 36).

JOSÉ LUIS ROCA MARTÍNEZ - VIRGINIA GIL AMATE

Universidad de Oviedo