

Cuentos de la Pampa. Los casos de Alberto Ghiraldo y Benito Lynch

PABLO ANSOLABEHERE
Universidad de Buenos Aires

Fundaciones y límites

En 1871, el poeta y crítico Ricardo Gutiérrez publicó por primera vez un texto inédito de su amigo Esteban Echeverría, muerto en 1851. Seguramente lo hizo sin prever que «El matadero», ese curioso relato que le pareció más bien un emocionado apunte sobre los abusos del rosismo, un posible borrador del poema *Avellaneda*, se convertiría en un texto fundacional de la literatura argentina.

Curiosa y fantasmal fundación que recuerda a la de la propia ciudad donde la acción transcurre. «El matadero» es un poco como esa esquiva Buenos Aires que fundó Pedro de Mendoza, pero que tuvo que esperar a Juan de Garay para que, varias décadas después, realmente pudiera comenzar a existir. Y no solo por la demora.

Fundar una ciudad es marcar un territorio; es como trazar un círculo en una página en blanco y distribuir todo el espacio en función de ese círculo. La demarcación de la ciudad de Buenos Aires estableció para siempre la constitución geopolítica fundamental del futuro país: centro e interior, ciudad capital y provincias.

Los *regionalismos* particulares de la Argentina, sus regiones narrativas se definen como un todo en oposición a Buenos Aires, la zona que no es región pues representa a la nación entera y, al mismo tiempo, a lo cosmopolita.

En el cuento de Echeverría el matadero es un punto extraño en la ciudad, una incrustación del interior en sus entrañas. El cuerpo de la *civilización* corroído por el cáncer de la *barbarie*. La Buenos Aires delineada en «El matadero» recuerda al mísero caserío fundado por Mendoza, a la imagen alucinada que los cronistas nos dejaron de la breve existencia del villorio, acosado por la presencia amenazante del enemigo indígena, por el hambre, la desesperación y la muerte. La materia de «El matadero» está amasada en ese mismo barro que

malamente los conquistadores trataron de utilizar para la construcción para sus endeblés ranchos, destinados al fuego y al derrumbe. En el cuento de Echeverría el acoso de la indescifrable barbarie americana vuelve para invadir la ciudad una vez más. Buenos Aires es un territorio tomado y el matadero es el foco de esa fuerza incontenible que amenaza destruir el territorio que resguarda la ciudad. Y esa desterritorialización es el síntoma de una inversión política, el gobierno de Rosas.

El género

«El matadero» es, sin dudas, el primer cuento argentino. Su existencia errática y su posición marginal, incluso en la obra del propio autor, ilustra muy bien la historia y desarrollo del género en Argentina. «El matadero es un cuento, pero también parece ser otra cosa¹. El mismo Gutiérrez, que lo condena al desván de la «pre-literatura» lo llama «borrador», «boceto», «apunte», pero no cuento².

Algo por el estilo sucede con muchos «cuentos» de la literatura argentina, sobre todo del siglo XIX. Su definición genérica puede resultar tan dudosa como la del texto de Echeverría. Esta indecisión limítrofe es una de las marcas de nacimiento del cuento moderno y está presente en las consideraciones sobre el corpus que analizaré en este trabajo.

Pero el carácter fundacional de «El matadero» también involucra, como ya se sugirió, al concepto de lo *regional*: el corazón del relato trabaja el origen de una disputa cultural, política y económica que se define en los límites y dominios del territorio.

Alrededor de ese núcleo se despliega una serie de temas que reaparecerán como tópicos constitutivos en el surgimiento del cuento rural en Argentina: la oposición ciudad-campo, lo culto y lo popular, justicia y ley, oralidad y escritura.

Regional, nativista, criollo, rural pampeano, campero, gauchesco

Existe toda una gama clasificatoria que suele desplegarse a la hora de definir un tipo de relato cuyo origen se encuentra, también, en el cuento de Echeverría. Se sabe que las cuestiones limítrofes provocan conflictos; la literatura no es ajena a este problema.

La diversidad terminológica presente en el subtítulo de este párrafo ilustra al mismo tiempo que un deseo de precisión temática, la inevitable dificul-

¹ «Desde el punto de vista de su estructura 'El matadero' está más cerca del 'cuadro' que del cuento.—Desde el punto de vista de su representación es casi definitivamente un cuento». Beatriz Sarlo, *Panorama del cuento*. Capítulo, cuadernos de literatura argentina, Buenos Aires, CEAL, 1985, pág. 25.

² Juan María Gutiérrez, «El matadero, nota crítica», en Esteban Echeverría, *Prosa literaria*, Bs. As., Estrada, 1971.

tad demarcatoria de una *zona* literaria. Dificultad agravada por el hecho de que la crítica ha recurrido no siempre con exactitud a estas clasificaciones. Los atributos posibles que han acompañado históricamente a cierto tipo de *cuento* no son equivalentes y, además, no siempre han sido utilizados con el mismo significado. *Gauchosco*, por ejemplo, es un término fundamental en la historia de la literatura argentina, usado para designar un género característico: la *poesía gauchesca*. Y también es un caso paradigmático de controversia en cuanto a sus alcances semánticos. Inicialmente se definió a la *gauchesca* por su protagonista, el *gaucho*, pero en realidad la crítica ha demostrado, desde Borges en adelante, que lo definitorio del género es la voz, la elección, por un autor letrado, del registro *gauchosco* para voz enunciativa³. Sin embargo, aún en la actualidad se incluyen erróneamente en el género *gauchosco* a poemas como *Santos Vega*, de Rafael Obligado, o novelas como *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez o *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, textos en los que no existe ese procedimiento con la voz, definitorio del género, a pesar de la presencia de *gauchos* como protagonistas y del ambiente rural como entorno.

El término *regionalista* también puede generar una serie casi indefinida de controversias: ¿cómo determinar una región geográfica y transformarla en literaria?, ¿qué elemento debe elegirse para establecer una clasificación: el ámbito donde se desarrolla la historia narrada, el lugar de pertenencia del autor?⁴, ¿todo sitio con características propias puede convertirse en región literaria? Y si es así, ¿entonces todo relato que pinte un sitio reconocible es regional? (en este sentido *Crónicas marcianas* podría ser leído como un conjunto de relatos definidos por su indudable regionalismo). Más allá de estos cuestionamientos conviene partir de la base de que existe consenso sobre la existencia de un tipo de narrativa definida como *regional*, y que tanto su irrupción como su designación responden a circunstancias concretas de la historia argentina, cuyo núcleo es la disputa entre Buenos Aires y su zona de influencia, por un lado, y el resto del país, llamado «interior» (a su vez subdividido en regiones), por otro⁵.

Dentro de esta lógica *pampeano* vendría a designar a una de esas zonas en las que se ha convenido en dividir a la Argentina, siguiendo un criterio que responde no sólo a una consideración geográfica, sino que también implica

³ Para una definición de la *gauchesca* pueden consultarse los trabajos de Jorge Luis Borges, Ángel Rama y Josefina Ludmer consignados en la Bibliografía.

⁴ En la colección *Cuentos regionales argentinos*, de Editorial Colihue, se incluye un volumen dedicado a la ciudad de Buenos Aires, considerada como *región*. En la selección de los cuentos de esta antología, María Teresa Gramuglio incluye un cuento de Ricardo Piglia, «Las actas del juicio», cuya acción transcurre en Entre Ríos.

⁵ Aníbal Ford sostiene que existe una bifurcación en la literatura no urbana: «Por un lado una literatura sobre los campos productivos, especialmente los bonaerenses, erigido pronto.. en modelo literario oficial...; por otro, una literatura sobre otras zonas rurales... a la cual se aplicará el rótulo de regionalismo, término que indudablemente no es sólo descriptivo». Aníbal Ford, «El regionalismo», en *Desde la orilla de la ciencia*, Buenos Aires, Puntosur, 1988, pág. 224.

una división cultural, económica y política. La zona pampeana, que comprende fundamentalmente a la provincia de Buenos Aires, no es cualquier región, es *la* región, la zona del país que históricamente logra imponer su política a las demás. Y que por lo tanto se erige como la región que va a representar, con su paisaje, sus modos de producción, sus personajes típicos y sus costumbres, la esencia del país entero. En este sentido, *rural* o *campe-ro* funcionan como términos casi equivalentes para definir a esa zona privilegiada. (Un ejemplo de hasta qué punto esta imposición regional perdura en la cultura argentina es la elección del tipo humano representativo de esa región, un *gauchito*, como el logotipo promocional del mundial de fútbol jugado en Argentina en 1978).

Vinculada con la preponderancia que va logrando lo rural bonaerense en la cultura argentina aparece la cuestión del *criollismo*. Uno de los debates culturales más intensos producidos entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX giró en torno a esta cuestión; la controversia criollista tocaba al tema de la esencia de la nacionalidad argentina, y se centraba fundamentalmente sobre la definición del idioma nacional y sobre la literatura apropiada para representar esa esencia. Indudablemente el conflicto se genera a partir de los acelerados cambios sociales que experimenta la sociedad argentina del período, y en especial por uno de sus síntomas más visibles: la masiva presencia de inmigrantes, portadores de otras lenguas y otras culturas, y del crecimiento ostensible de una literatura popular que era percibida como una amenaza ⁶.

Estos debates, que provocan que personajes destacados del campo intelectual y político argentino como Ernesto Quesada, Rafael Obligado o Miguel Cané condenen los «excesos» del criollismo (debates que incluso motivan reposicionamientos sobre los alcances del término), no afectan una verdad incommovible: la cifra de lo criollo, la idiosincrasia del espíritu genuinamente argentino se encuentra en el campo. En todo caso lo que habrá que hacer será ajustar ciertos desvíos y normativizar la forma de representar literariamente esa zona y a su tipo característico, el gaucho.

Es tal vez por este lugar central que va ocupando en el ámbito de la cultura argentina moderna que surge, se desarrolla y consolida una narrativa que tiene en común la elección de la llanura pampeana como el ámbito natural en el que se desarrollan sus relatos.

El tratamiento narrativo de esta zona ha tenido, por supuesto, diversas resoluciones estéticas e ideológicas. En cuanto a las motivaciones, ya se dijo, la crítica ha coincidido en señalar que en muchos autores la búsqueda de lo autóctono, de lo nativo —donde lo rural aparece como una de las manifestaciones más extendidas— responde, principalmente a un intento conjuratorio ⁷.

⁶ Sobre la cuestión del criollismo resultan fundamentales los trabajos de Adolfo Prieto y Alfredo Rubione, consignados en la Bibliografía.

⁷ Sobre este pueden consultarse los trabajos de Graciela Montaldo, Eduardo Romano, consignados en la Bibliografía, y los ya citados de Anibal Ford y Adolfo Prieto

Sin embargo, y a pesar de que la región rural bonaerense —y sobre todo su tipo social característico, el gaucho— se impone prácticamente sin discusión como la zona que representa la quintaesencia de lo criollo, existen en las prácticas culturales diferentes usos de esa imposición, que incluso pueden contradecir sus versiones más difundidas.

En este sentido me interesa detenerme en dos momentos de esta serie literaria. En primer lugar me voy a ocupar de la narrativa rural de un escritor como Alberto Ghiraldo, promovida, sobre todo, desde el espacio creado en las páginas de su revista *Martín Fierro*. Y en segundo lugar voy a analizar la producción cuentística de Benito Lynch, un narrador que construye su proyecto narrativo casi exclusivamente sobre esta zona de la narrativa argentina.

Ghiraldo y el gaucho anarquista

Dramaturgo, periodista, cuentista, novelista, poeta, publicista, Ghiraldo no escapó de la tentación del ruralismo, y la plasmó en varios frentes, en especial en el teatro. Muchos de sus dramas se ubican en un ambiente rural, tendencia que hacia el 900 fue la dominante dentro del panorama del teatro argentino⁸. En Ghiraldo la primera y más exitosa representación de ese ámbito ocurre en 1906 con el estreno de *Alma gaucha*. Complementaria de esa predilección regional son varios de sus cuentos de *Carne doliente* (1906) y la publicación y dirección de la revista *Martín Fierro* (1904-1905).

Como se señaló anteriormente, en varios autores la irrupción de la temática rural en la literatura argentina posterior a 1880 se corresponde con una necesidad de búsqueda y afirmación de la identidad nacional; y el rastreo busca la huellas, —como corresponde— en la tierra, en especial en el fructífero suelo de la pampa. Desde la perspectiva de la clase dominante esa búsqueda se transforma en un acto conjuratorio, ya que los efectos de la modernización que van cambiando la cara del país son vividos, en algunos casos, con escepticismo y en otros con temor. Los peligros de la vida moderna, definida por materialismo, amenazan los valores espirituales que constituyen la esencia de la nación. Y los principales portadores de la amenaza son los inmigrantes, los hijos no deseados del progreso, y el principal escenario de sus andanzas es la ciudad, la babélica Buenos Aires. Babel es, sobre todo, mezcla lingüística. Entonces, debe velarse por un idioma cuya pureza está en peligro.

Imagen y metáfora de una incomodidad que busca congelar una estructura social amenazada por la movilidad, la reacción también intenta conjurar lo que Miguel Cané (un especialista en este tipo de acciones) llamó la «Ola roja», es decir, la presencia indeseable del anarquismo y el socialismo⁹. En este sen-

⁸ Sirvan como ejemplos *Calandria*, de Martiniano Leguizamón, *Al campo*, de Nicolás Granada, o *Barranca abajo*, de Florencio Sánchez.

⁹ Miguel Cané, «La ola roja», en *Notas e impresiones*, Buenos Aires, L.J. Rosso, 1923.

tido (como lo ilustra el propio Cané con algunos de sus relatos) a la figura del agitador foráneo, violento y apátrida se le antepone el personaje del gaucho ya convertido en mito, el criollo «de pura cepa», sumiso, callado, leal.

Ghiraldo no es ajeno a esta problemática y al uso de la tradición rural, pero su trayectoria como intelectual y escritor marca un desvío que llega a oponerse a los fundamentos de ese rescate. *Alma gaucha* trabaja con una serie de lugares comunes sobre la nobleza del criollo, pero prefiere retomar la línea de denuncia social cuyo más célebre representante en la gauchesca es el *Martín Fierro*, y que se continúa en los folletines de E. Gutiérrez y en los dramas rurales que siguen el modelo de *Juan Moreira*. Y también busca en estos modelos su carácter popular, es decir, su capacidad de llegada al gran público, incluso al analfabeto. (En los debates en torno al criollismo también se reacciona, como lo remarca A. Prieto, contra una literatura que alimenta las bajas pasiones del pueblo, y que presenta a célebres criminales como héroes. Contra este «morerismo» literario reaccionan varios escritores; el drama rural *Calandria*, de Martiniano Leguizamón, es el ejemplo de ese intento reformista. *Calandria* es un matrero «bueno» y aparece como el antídoto de *Moreira*).

Criminología de la pampa

El nacimiento del cuento argentino se produce en las páginas del periódico. Es el formato de la hoja del diario o de la revista el que, con su limitación espacial, exige o la estructura episódica del folletín, o el relato breve que, en cuanto a su condición genérica, varía —y no siempre con límites precisos— entre la crónica, la charla, el cuadro de costumbres, el cuento.

En 1896 Ghiraldo —que trabaja como periodista para *La Nación*— es enviado por el diario hacia el penal de Sierra Chica, enclavado en el sur de la provincia de Buenos Aires, para realizar una serie de notas sobre los presos más célebres de esa cárcel. Las notas comienzan a aparecer en el diario ese mismo año, y al siguiente son reunidas en un volumen titulado *Sangre y oro*, que acompañaba los relatos con algunas fotografías de los presos. El éxito del libro motivó su rápida segunda edición.

Este viaje de Ghiraldo se encuadra en una práctica periodística promovida por el diario (como lo ejemplifica el viaje hacia la Patagonia que en 1898 realiza Roberto J. Payró como corresponsal de *La Nación*, y cuyas notas, aparecidas en el diario de Mitre, se publican luego bajo el título de *La Australia argentina*).

En el caso del viaje de Ghiraldo las notas cubren una doble zona de interés para el público de la época, zona de interés formada por dos elementos de diversa procedencia, pero unificados y alimentados por las páginas de la prensa: el ambiente rural y la delincuencia. Síntoma de esa mezcla exitosa habían sido los dramas policiales de Eduardo Gutiérrez, y resulta indudable la filiación de este trabajo de Ghiraldo con la zaga de *Moreira*.

Pero aquí, a pesar de la unidad temática dada por el viaje del periodista, el género elegido para narrar es el relato. Cada preso protagoniza un *caso*, y responde, en general, a una determinada patología tipificada por la vulgata criminológica. Además de la clasificación criminal, esta disciplina ofrece un género que también se contamina con el cuento, el *caso*. Baste ver libros de la época, como la *Criminología* de José Ingenieros, para comprobar que esas historias que el autor narra para ejemplificar alguna patología pueden ser leídas perfectamente como relatos; incluso algunos son de una calidad literaria que supera a los productos de los más aventajados cuentistas de la época (ver, por ejemplo, el caso del envenenador Castruccio)¹⁰.

Esa inestabilidad genérica de los relatos de Ghirardo está ligada directamente a la mezcla temática que los caracteriza y, sobre todo, a la instancia de publicación. Inicialmente publicados como *crónicas* en el espacio de las páginas del diario, adquieren en el formato del libro una unidad que enlaza los relatos casi a la manera de un libro de viajes (un viaje que sigue el modelo clásico de descenso a los infiernos) o de novela episódica.

Sin embargo, la marcha de estas historias no se detiene allí, y sigue su cambiante curso editorial: en el comienzo del siglo Ghirardo publica la tercera edición de *Gesta*, que incluye en su última sección los relatos de *Sangre y oro*, ahora reunidos bajo el título de «Crónica Roja». Esta nueva edición, dentro de un volumen de relatos, hace que las crónicas, aisladas de lo circunstancial, sean leídas también como relatos¹¹.

Estos son los primeros relatos de Ghirardo vinculados con lo rural. Desde el periodismo y la criminología se llega al ámbito la pampa. La reconstrucción de las historias de vida de los presos encerrados en el penal se cruza permanentemente con esa zona literaturizada. La cárcel se levanta en los confines de la pampa, y los delincuentes que la habitan son presos gauchos. Los relatos que reconstruyen sus vidas recurren, entonces, a una serie de «tipos» aportados previamente por la tradición oral, la poesía gauchesca, los folletines de Gutiérrez y también, por qué no, a las tipologías de gauchos elaboradas por Sarmiento. Lo nuevo en Ghirardo es el cruce estos «tipos» gauchos («el cantor», «el gaucho malo», «el matrero») con los prototipos de delincuentes aportados por la criminología de cuño lombrosiano («el loco melancólico», «el criminal nato», «el simulador»). El discurso de la criminología provee al narrador de las grillas clasificatorias necesarias para leer, distribuir y organizar el relato de aquellos presos que no encajan dentro de los prototipos que aportan la literatura y la tradición.

La vuelta en *Martín Fierro*

En 1904 Ghirardo comienza a publicar la revista *Martín Fierro*. Nombre significativo en esta relación de Ghirardo con la literatura de carácter rural.

¹⁰ José Ingenieros. *Criminología*. Buenos Aires. Hemisferio. 1956.

¹¹ Las citas pertenecen a esta edición: Alberto Ghirardo, «Crónica Roja», en *Gesta*, Buenos Aires, s/f.

Martín Fierro es una revista que desde el subtítulo («Revista popular ilustrada de crítica y arte») reivindica su condición de popular y cuya apuesta programática es cruzar gauchesca y anarquismo.

Desde el propio nombre la revista busca una filiación con la tradición gauchesca. La utilización del nombre del gaucho de José Hernández intenta rescatar, dentro de esa tradición, el componente de denuncia social y rebeldía que es una de las líneas constitutivas de la poesía gauchesca. Con esta revista Ghiraldo se propone realizar un cruce novedoso en el ámbito de la prensa cultural; su intención al reunir gauchesca y anarquismo es nacionalizar el anarquismo, es decir, desbaratar el lugar común «anarquismo/inmigrantes vs. espíritu criollo/hijos del país, y promover otro tipo de alianza: explotados contra explotadores. Y su uso de la tradición gauchesca tiene como fin demostrar que la lucha contra la autoridad no es un invento de los inmigrantes huelguistas, sino que, como lo ilustra el propio *Martín Fierro*, forma parte de la tradición nacional.

Y en ese espacio signado por la mezcla vuelven a aparecer algunos de los relatos de *Sangre y oro*, sobre todo aquellos de mayor sabor campero. Esta forma de publicación devuelve a estos relatos otra vez al medio periodístico, pero independizados de su unidad episódica. El corte de esa continuidad les da una mayor entidad de cuento, ya desgajados de la unidad del libro o de la forma periodística de «novela por entregas». (Finalmente estos relatos volverán a reaparecer otra vez juntos, y varios años después, integrando la última sección de un libro significativamente titulado *La novela de la Pampa*, y que en realidad tiene poco de novelesco, ya que se trata de una antología de diversos tipos de relatos cuyo denominador común es alguna reminiscencia –en algunos casos muy leve– al ambiente pampeano.)

Estos relatos provenientes de *Sangre y oro* conviven con otros de Ghiraldo, varios de los cuales integrarán su próximo libro de cuentos, *Carne doliente*. Se trata de un libro irregular, misceláneo –como muchos de Ghiraldo–, dividido en secciones y donde predomina la forma cuento.

Es en la primera parte del libro, sobre todo, donde Ghiraldo agrupa aquellos relatos que más tienen que ver con lo rural campero. (en otros cuentos lo rural está connotado por las orillas y el trabajo con el registro de la lengua oral de ciertos tipos populares)

Los cuentos que integran esa primera sección del libro están ordenados siguiendo una secuencia histórico-política. A través de ellos Ghiraldo narra la historia del país y elige comenzar esa historia contando la fábula de sus orígenes raciales y económicos: el relato que abre la serie narra un episodio de la conquista cuyo tema central es el mestizaje y la expoliación; este origen marcado por la violencia y la mezcla forzada de las razas (el conquistador español y la mujer indígena sometida) es el fundamento de la causalidad que habrá de regir la lógica de los demás relatos.

A su vez, esta reconstrucción ficcional del pasado argentino es, como suele ocurrir en estos casos, una manera de tratar de explicar el presente. Por

otro lado, es también este propósito esclarecedor que impregna los cuentos de un ostensible —y por momentos insoportable— tono explicativo-pedagógico, el que contribuye al sentido alegórico de varios de los relatos y que los personajes carezcan de carnadura real y se presenten más bien como tipos o —como se dice en algún cuento— «símbolos»¹².

Los materiales retóricos e ideológicos con los que trabaja Ghiraldo son de diversa procedencia. En cuanto a la prosa, al léxico, a las imágenes, se percibe una indudable influencia modernista, pero mezclada con materiales de la tradición cultural argentina, esencialmente las historias de gauchos perseguidos provenientes de la gauchesca y de los folletines de Gutiérrez, y también los postulados de la línea liberal formulados por Sarmiento en *Facundo*. Hay toda una terminología usada como categoría de análisis de la realidad argentina y de sus tipos sociales que aparece en estos cuentos: la «barbarie» americana, el carácter naturalmente «salvaje» del gaucho, la astucia «felina» del indio, la tenacidad de las razas europeas. Sin embargo, hay un ingrediente que se agrega a los anteriores, los postulados ideológicos provenientes del anarquismo, que rediseñan el uso de esas categorías, hasta llegar al colmo de la paradoja: el «cristiano» conquistador del «desierto» es «tenaz y bárbaro, civilizador y salvaje» (subrayado nuestro). Este nuevo ingrediente es el que guía la mirada histórica que analiza los orígenes de la nación, su desenvolvimiento y su presente: las razones de las guerras son «económicas», incluso las de la Independencia; el «sentimiento patrio» es «irracional»; la iglesia de Dios, un sitio donde se sacrifican hombres. Este mismo punto de vista ideológico lleva a la reformulación parcial de los postulados de Sarmiento: si por un lado el gaucho se caracteriza por su «mirada torva», por la «levadura salvaje de su raza»¹³, por otro la barbarie también es un atributo del «cristiano civilizador», en tanto explotador. La barbarie y el salvajismo son componentes de la raza americana, pero también, y especialmente, rasgos definitorios de toda situación de explotación y dominio.

Los personajes que pueblan el mundo rural representado en estos cuentos son el gaucho, el indio, el inmigrante y la autoridad. El indio, que pervive en la mezcla racial que da como resultado el criollo («mestizo de español y de indígena») ¹⁴, aparece como sujeto colectivo en alianza con el gaucho alzado para derrotar, gracias a su astucia y valor, al soberbio militar cristiano a la europea que quiere darles caza. El indio ya no es visto como un personaje demoníaco, y sí como víctima de la conquista: «los civilizadores ...no pretendían sino la extinción de los indios y la de sus defensores, la esclavitud de sus mujeres y el secuestro de sus hijos»¹⁵.

Sin embargo, la victoria de la alianza entre indios y gauchos frente al ejército cristiano conquistador es, como lo sugiere el título, un «Postrer fulgar» de

¹² El cuento se titula «Independencia». Alberto Ghiraldo. *Carne doliente*, Buenos Aires, s/ed. 1906.

¹³ Ghiraldo, *Gesta*, op. cit., pág. 59.

¹⁴ *Op. cit.*, pág. 18.

¹⁵ *Op. cit.*, pág. 35.

quiénes, por razones históricas, están condenados a la derrota. La mirada narrativa de estos relatos está fuertemente posicionada en el presente: desde ese presente de comienzos de siglo ve los episodios del pasado. Y, a su vez, percibe en el presente la pervivencia de ese pasado. La raza vencida se ha convertido en la soldadesca del ejército y la tropa de la policía, los organismos represores del estado.

En esa secuencia histórica dibujada por los relatos de *Carne doliente* se produce un desplazamiento que es, a la vez, temporal y espacial: a medida que el tiempo del relato se acerca al presente de la enunciación, se aleja del *desierto* y se aproxima a la ciudad, en especial a sus arrabales. En la ciudad moderna aparece un nuevo personaje, el extranjero huelguista. El enfrentamiento entre lo criollo y lo foráneo está instrumentado desde el poder político y económico, y presentado falsamente como un desafío a la nacionalidad:

«los obreros del puerto habíanse, nuevamente, declarado en huelga y para sofocar a ésta se pedía ayuda a las tropas destacadas en las cercanías. Y los pobres criollos, ofuscados ante el deseo de pelear contra los gringos que perjudicaban el país con sus batuques... no meditaron un solo instante...»¹⁶.

Desaparecidos el gaucho y el indio, la nueva figura amenazante para el poder es «la chusma obrera /que/ erguía, brava, contra la capitalista»¹⁷. La resolución ficcional al enfrentamiento «soldados criollos vs obreros gringos» es similar a la que programáticamente se propone desde las páginas de la revista *Martín Fierro*. En *Carne doliente* esa propuesta es el núcleo de «Un alzo», relato narrado como monólogo, y uno de cuyos componentes destacados es, justamente, la voz, el registro del habla popular (uno de los fundamentos de la gauchesca). El que habla es un obrero correntino que, junto con otros muchos coterráneos, viajó a Buenos Aires, tras la promesa de que les darían un excelente trabajo con inmejorables condiciones. Por supuesto, era un engaño, ya que los habían llevado como rompehuelgas. En el relato los *alzados* ya no son gauchos sino los obreros huelguistas, liderados por un extranjero que es encarcelado por exponer a los nuevos trabajadores sus ideas. La reacción del protagonista es de adhesión al «alzo» y de toma de conciencia:

«... dejé el trabajo y me largué a la calle pensando, más que nunca, en que el extranjero tenía razón y que el vigilante que lo llevaba era también algún otro pobre diablo, algún otro pobre correntino engañado, como nosotros con el trabajo, el uniforme, la lata...»¹⁸.

Por último, con respecto a la revista *Martín Fierro*, hay que decir que estos relatos de Ghiraldo compartieron su espacio con otros cuentos de ambiente

¹⁶ *Op. cit.*, pag. 51.

¹⁷ *Op. cit.*, pág. 50.

¹⁸ *Op. cit.*, pág. 188.

rural. Entre ellos se destacan un conjunto de relatos de Manuel Ugarte, que formaron parte del volumen titulado *Cuentos de la pampa*. Además, no sólo de relatos se nutrió esta vertiente criolla de la revista; también aparecieron poemas gauchescos y nativistas, clásicos y modernos, diálogos criollos, crónicas gauchas y ensayos sobre el tema del crillismo y la literatura nacional.

Benito Lynch: modernidad y tradición

Las primeras décadas del siglo en Argentina son el período en el que la forma cuento se consolida y comienza a independizarse en tanto género con reglas propias. El impulso parte principalmente de la prensa, que pide esa forma breve, pero también se apoya en la reflexión de los nuevos autores que comienzan a publicar en los medios de prensa desde los primeros años del siglo. En este sentido es paradigmático el caso de Horacio Quiroga, tal vez el mejor cuentista del período y uno de los primeros en reflexionar sobre las características formales del cuento.

Un síntoma del crecimiento y autonomía del género es, además, la aparición, en 1919 de la primera antología argentina declarada del género, compilada y prologada por Manuel Gálvez.

Esta consolidación del cuento acompaña el crecimiento de la narrativa rural, que en la década del 20 va a consagrarse (y va a ser consagrada) con la aparición de *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, y que va a encontrar a uno de sus mejores exponentes en Benito Lynch.

A diferencia de Güiraldes, que no reduce su literatura a lo rural, y que se consagra sobre todo por esa novela, Lynch constituye su obra narrativa en función de una zona: la campaña bonaerense. Prácticamente todas las novelas y los cuentos de Lynch, salvo algunas pocas excepciones, se sitúan en el ámbito de lo rural pampeano.

Lynch trabaja la zona, su cultura, sus tipos, sus costumbres y modos de producción característicos. Su narrativa señala un corte con respecto a la visión hasta entonces tradicional sobre el modo de registrar la vida en la pampa. La imagen de la llanura pampeana que transmite Güiraldes en *Don Segundo Sombra*, deliberadamente anacrónica e idealizada, es diferente de la que ofrecen los textos de Lynch.

Esta observación, sin embargo, no implica que en sus cuentos y novelas no se advierta un trabajo paralelo con la tradición, o mejor, una pervivencia, en especial con respecto a la mirada del narrador sobre el mundo «bárbaro» de la campaña, sobre la naturaleza «salvaje» de sus habitantes.

Lynch no fue un cuentista, en el sentido en que sí lo fue Horacio Quiroga, alguien que se destacó casi exclusivamente por sus cuentos. La fama literaria de Lynch proviene de sus novelas. Sin embargo gran parte de su producción la conforman sus cuentos, más de cien, casi todos publicados en diarios y revistas de la época, y muy pocos reeditados en libro. La popularidad y el éxito de

Lynch puede medirse también por los lugares de publicación de estos relatos: diarios como *El Día*, de La Plata, *La Nación*, revistas como *La novela semanal*, *Caras y Caretas*, que le aseguraban la llegada a una cantidad de público considerable.

En vida de Lynch sólo ordenó un volumen de cuentos, *De los campos porteños*, publicado en 1931, y que contiene relatos que ya habían ido apareciendo en diarios y revistas desde 1921.

El título del volumen remarca el criterio zonal que unifica a estos relatos, y que en la tapa del libro se contamina e imbrica con el nombre del autor: Benito Lynch es por entonces la *marca* reconocible –en 1931 ya ha publicado la totalidad de sus novelas– de un exitoso autor de narrativa rural.

La preposición que inicia el título, además, parece sugerir que los *campos porteños* son fuentes de historias, de historias que crecen de su humus casi tan vigorosas como «sus ganados y sus mieses».

El orden de los relatos

Como en Ghiraldo, hay en este libro una lógica que guía el orden de los cuentos. A ese elemento cohesivo que es el título se le suma la persistencia de personajes: un mismo núcleo familiar se reitera a través de las historias. El personaje destacado de ese núcleo es Mario –completan la familia el padre, dueño de la Estancia, la madre y un hermano menor. Es precisamente la figura de Mario la que impone el criterio cronológico en el ordenamiento de los relatos. Es este criterio cronológico vital el que permite leer *De los campos porteños*, como una especie de novela de aprendizaje por entregas.

El primer cuento del volumen, «La espina de junco», condensa los rasgos que caracterizan los relatos de Lynch: el tipo de personajes, la estructura social del mundo al que pertenecen, la condición de la naturaleza, el uso de la lengua y el modo de narrar.

El protagonista de ese primer cuento es «El patrón», así llamado no sólo por los peones, sino también por el narrador. El personaje alterna casi de manera lógica esta posición socio-económica que sirve para designarlo con una función de orden familiar: es el padre de Mario (quien aquí es solo un bebé enfermo y lejano). Los demás personajes del cuento completan el universo social de la zona narrativa de Lynch: el hombre de campo, que recibe el mote de gaucho y de peón alternativamente (condición esencial y económica, respectivamente), el inmigrante, y junto con ellos la naturaleza.

La naturaleza funciona, en este relato, como un personaje más. En Lynch no hay «locus amoenus», la naturaleza es hostil y casi nunca se transforma en paisaje, su presencia solo se intensifica a través de la amenaza; en este sentido cobra una funcionalidad narrativa importante, al generar, en varios cuentos («la tormenta», por ejemplo), el conflicto que precipita la acción dramática. En «La espina de junco» la tensión del cuento surge del correlato entre la

enfermedad del hijo distante y la oposición que la naturaleza ofrece al padre, deseoso de reunirse con su hijo: la espina de junco que se clava en su ojo, que lo martiriza tanto como la noticia de la enfermedad del niño, es la naturaleza misma interpuesta en su camino e intensificada en la lluvia que anega los caminos y le impide avanzar con la velocidad que quisiera.

La naturaleza solo adquiere relieve escenográfico en los momentos de mayor intensidad; se la *contempla* únicamente en los instantes de furia, o de manifestación hostil: tormenta, seca, inundación

La otra manifestación de lo natural se da a través de los personajes, en especial del gaucho, parte *natural* de ese ambiente en el que vive. Como se verá más adelante, la caracterización del hombre de campo en Lynch se aparta de cierta tradición en la representación del gaucho, pero, al mismo tiempo, se engarza en una línea fructífera de literatura argentina.

El manejo de la lengua

Los personajes de Lynch hablan con sus modismos característicos. Esta fidelidad realista a lo distintivo del lenguaje, tributaria de un criterio de verosimilitud, también funciona como un rasgo que define a los protagonistas y los diferencia. Esta diferencia remarca una distancia social, distancia que no solo se manifiesta en el léxico o la sintaxis, sino que también irrumpe en el uso del tuteo del patrón hacia los peones, y en el diferencial uso del Ud. en la respuesta.

Esta distancia rigurosa también distingue al narrador, que no se contamina de la lengua de la diferencia (no es un narrador gauchesco) y que se aleja de su materia a través de juicios de valor o de una adjetivación que pone una especie de vallado entre la voz narrativa que organiza el relato y el mundo donde transcurren las historias

La tradición

«Benito Lynch es un artista probo que ha roto el mito de los gauchos parlanchines» afirma un entusiasta prologuista de su obra ¹⁹. Rompe con una forma tradicional de representar al gaucho que, según la frase, parece apuntar a los gauchos cantores de la tradición oral (cuyo símbolo es Santos Vega) y de la poesía gauchesca, y también a los gauchos narradores y payadores hasta el récord de resistencia de Eduardo Guitiérrez.

Indudablemente Lynch representa un mundo social campesino diferente del habitual en la literatura de ambiente rural, incluido *Don Segundo Sombra*. Pero, al mismo tiempo, el peso de la tradición en la forma de pintar la idio-

¹⁹ Vicente Salaverri, «Prólogo» en Benito Lynch. *Raquela*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1936.

sincrasia de la figura del gaucho y del mundo rural es constitutiva de la narrativa de Benito Lynch. La tradición literaria y cultural gravita en estos cuentos, ya sea como residuo de un viejo orden, ya como una tradición lateral, paralela a la literatura rural, pero de indudable peso dentro de la narrativa argentina.

En el segundo cuento del volumen, «Angelito gaucho» (donde aparece por primera vez el protagonista de la saga, Mario), el centro de la narración lo ocupa una de las figuras más productivas de la literatura y la cultura argentina, aquella que Sarmiento bautizó como *el gaucho malo*. Es el *matrero*, el mismo gaucho que resemantizan Hernández, Lussich y otros poetas gauchescos, y que popularizan hasta lo intolerable los folletines de Eduardo Gutiérrez, en especial *Juan Moreira*. Como ya se mencionó en este trabajo, uno de los motivos de la reacción de muchos intelectuales y políticos prominentes que animaron el debate sobre el criollismo, fue la popularidad del personaje de Gutiérrez, popularidad iniciada con su folletín, pero acrecentada sobre todo por la representación teatral de los hermanos Podestá. Moreira se convirtió en un símbolo de la resistencia ante los abusos del poder, y la gigantesca popularidad alcanzada por el personaje resultó intolerable para quienes veían con estupor cómo se convertía en héroe de leyenda a un asesino. Esa «plaga» recibió el nombre de *moreirismo*, y la literatura que había forjado su figura era condenada, desde los representantes de la alta cultura, no tanto por su calidad literaria, sino especialmente por su peligrosidad. El aparato cultural ligado al poder arremetió contra esta literatura «criminal» desde varios frentes, no sólo el literario.

Esta presencia del *moreirismo* deja su marca incluso en textos ajenos a su estética y a su moral. Un ejemplo es Manuel Ugarte, quien en su ya citado volumen *Cuentos de la Pampa* tiene uno titulado «La leyenda del gaucho», en el que se verifican los alcances de la figura de Moreira. La acción transcurre en Flores, localidad por entonces separada de la ciudad de Buenos Aires, y a la que las familias pudientes de la ciudad iban a pasar el verano. Allí, en las fiestas de carnaval (y tal como ocurría en la realidad en los carnavales porteños hasta las primeras décadas del siglo) uno de los disfraces favoritos es el Moreira. (¿nota?) El protagonista de la historia, un joven estudiante de posición social inferior a la del resto de sus compañeros, elige el disfraz del gaucho, y recurre a la ropa y las armas que habían pertenecido a su padre. Los efectos «moreistas» en la adopción de esta figura resultan fatales para el muchacho, quien, posesionado por su papel y por las leyes de la herencia, se convierte él mismo en homicida ²⁰.

En el cuento de Lynch el *matrero* es un simple delincuente, designado por su categoría legal de *asesino*. Desde la óptica del narrador el gaucho carece de todo halo de heroísmo, pero el peso de la tradición se cuela inevitablemente en el relato. El gaucho delincuente, apresado por la policía, y que permanece preso en una de las dependencias de la estancia en la que vive el niño, es des-

²⁰ Manuel Ugarte, «La leyenda del gaucho», en *Cuentos de la Pampa*, París, Garnier, 1910.

cripto de un modo que recuerda al gaucho de Gutiérrez, pero resaltando la ferocidad de su fisonomía y su cercanía al mundo animal. La lógica de este uso de la descripción no es novedosa, y tiene a su más brillante exponente, como ya se señaló, en el propio Sarmiento. En Lynch la descripción del hombre de campo siempre remite al mundo animal.

Sin embargo, en la descripción del gaucho delincuente esta carga de animalidad que lo condena se complementa con un halo de fascinación. Esa fascinación, ausente en las consideraciones del narrador, actúa como un imán sobre el protagonista de la historia, el niño. La presencia cercana del asesino, estaqueado al lado de la cocina de los peones, y vigilado por un policía, horroriza a la madre y alegra al chico. Ninguno de los dos lo ha visto, y la única que da una descripción de él es Gregoria, la vieja cocinera gaucha. Ella es quien, en estos cuentos, ocupa el lugar de la tradición oral gaucha: es la que le cuenta a Mario historias de indios y gauchos. (La literatura está prácticamente ausente de este universo: la transmisión de relatos es oral, y su fuente es la tradición o la experiencia. La lectura es sinónimo de aburrimiento –los libros para los niños son libros de estudio–, y sólo se menciona a las novelas cuando Mario, al sufrir un desengaño de amor, las condena por su falsedad, por mostrar soluciones que en la práctica real no se producen).

Por eso no parece casual que Gregoria sea la primera en hablar del asesino, y tampoco que el niño desee verlo. Pero ese deseo va precedido de una imitación: en un gesto que parece ser una variante más de los efectos del moreirismo, Mario juega a que es un asesino. No solo afirma ser un asesino, sino que también consigue una cuchilla y ensaya, a solas, «un simulacro de visteadada»²¹.

La segunda descripción del asesino la realiza el narrador, pero desde el punto de vista del niño. En ella aparecen la ferocidad y la fascinación, fascinación ubicada sobre todo en la mirada (como en *Facundo*, se podría insistir). Este efecto hipnótico del gaucho hace que Mario lo ayude a escapar. La huida del gaucho y su desaparición en el bosque señalan, al mismo tiempo, la ocultación definitiva de este personaje en el mundo rural de la narrativa de Lynch y su pervivencia fugaz como un fantasma del pasado.

Lengua mala

Como vimos, uno de los centros del debate que en Argentina generó la cuestión del criollismo literario giró en torno al uso de la lengua y sus diferentes registros. Merecieron la condena de los sectores que velaban por la conservación de la pureza del idioma español tanto las jergas nacidas de la mezcla cultural producto de la inmigración masiva (el *cocoliche*, por ejemplo), como la jerga gauchesca.

²¹ Benito Lynch, «Un angelito gaucho», *De los campos porteños*, Buenos Aires, La Facultad, 1941.

Este debate y esta condena aparecen en el cuento de Lynch a través de la asimilación de lengua y ley. El personaje que más se horroriza por la presencia cercana del delincuente es la madre, quien también es la figura que se encarga de velar por la pureza del idioma. En el cuento el registro más «gauchesco» pertenece, precisamente, al asesino. Su personaje es antagónico al de la madre, quien se caracteriza por un manejo hipernormativizado del español. Ella es la única que habla de «tú», y es quien corrige a Mario cuando utiliza términos impropios: «¿Cómo 'gañote'... qué palabra es esa?» le pregunta indignada a su hijo luego de escucharlo pronunciarla. Mario le contesta que se la echó a Eleuterio. Y entonces ella agrega «Eleuterio dice mal, porque *es un gaucho*, pero usted debe decir la garganta, o el cuello, o el pescuezo»²². Hablar como un gaucho es estar fuera de la ley del idioma, y justamente es un fuera de la ley quien tiene el registro más agauchado. Tal vez por eso es que la madre se encarga de definir al preso como un fuera de la ley: «han traído a un hombre, a un bandido, a un asesino»²³.

El patrón en la pampa

Hay otra línea dentro de la tradición literaria argentina que retoma Lynch. Línea desviada, de menor popularidad que la que funda Gutiérrez, y más emparentada con la estética naturalista, que inicia Eugenio Cambaceres con *Sin rumbo*. La novela de Cambaceres, de 1885, representa un mundo rural diferente, donde la figura central es el patrón, y donde el campo ya muestra los signos de su modernización: la tierra está parcelada, hay alambrados, el ganado no es sólo vacuno, sino también lanar. La pampa abierta se urbaniza con la estancia.

La estancia y el campo modernizado también son el escenario usual de los cuentos de Lynch. En *De los campos porteños* los relatos giran en torno al niño y su núcleo familiar, del que se destaca nítidamente la figura del padre, el patrón de la estancia.

La estructura patriarcal preside la serie de relatos y es, a su vez, el fundamento de la organización social de la comunidad campesina cuya vida gira alrededor de la estancia. El patrón es padre para el niño, pero también lo es para su esposa, a la que llama «hija»; además esa relación paterno-filial preside el mundo del trabajo y su sistema de relaciones y sanciones.

Este aspecto es narrado por Lynch en el cuento «La esquiladora», en una escena que coincide casi de manera exacta con el comienzo de *Sin rumbo*. La novela de Cambaceres se abre con la descripción de la esquila en el galpón de la estancia del protagonista, Andrés. La mirada del narrador se demora en la descripción de los esquiladores, definidos negativamente por las notas distin-

²² *Op. cit.*, pág. 29.

²³ *Op. cit.*, pág. 27.

tivas de su condición de criollos, reconocibles en el atuendo típico (alpargatas, bombachas, chiripá, bota de potro) pero también por sus atributos físicos emparentados inmediatamente con lo animal («la vincha sujetando la *cerda* negra y dura de los criollos) y con la mezcla («se veían confundidos en conjunto mugriento») ²⁴.

En Lynch se percibe un uso idéntico de la descripción, en él también el mundo de los esquiladores está confundido con la animalidad, y en esa maraña oscura y mugrienta sólo se distingue el personaje de Mario, el hijo del patrón: «Mario, con su traje de brin, es lo único limpio que pueden ver los ojos en medio de aquel amontonamiento de hombres y de bestias que, uniformados por la roña, cubren el tendal» ²⁵.

Este uso de lo descriptivo, con sus sistema más o menos fijo de connotaciones sirve para destacar la diferencia, que es esencialmente social. En este punto también resulta pertinente la remisión a «El matadero»: en el relato de Echeverría la diferencia *se ve*, y la primera marca distintiva pasa por el sistema de la moda. Los federales del matadero identifican inmediatamente al diferente, al enemigo político que también es un otro social por su moda unitaria: patilla en U, frac, pistolas, silla inglesa. A su vez, el mundo de los habitantes del matadero ya ha sido caracterizado por la mugre, la mezcla y la animalidad. En *Facundo* Sarmiento también señala estas diferencias marcadas por la moda. Pero además la descripción del mundo del habitante de la campaña contribuye, como ya se dijo, a la construcción de tipologías cuya especie más degradada la encarna el *gaucho malo*. En el orden del texto de Sarmiento, la elaboración de estas tipologías precede la aparición y descripción de Facundo Quiroga, prototipo, justamente, del gaucho malo, definido por sus instintos sanguinarios y por su condición de «tigre». La mirada de Facundo, como la del tigre que lo persigue, como la del gaucho asesino de «Un angelito gaucho», causa espanto y al mismo tiempo fascinación.

La mirada también define el carácter y la peligrosidad del individuo. Es el caso del peón esquilador que desafía la autoridad del patrón; el «gaucho retobado» de la novela de Cambaceres es

«...un chino fornido, retacón, de pómulos salientes, ojos chicos, sumidos, y mirada torva. Uno de esos tipos gauchos, retobados, falsos como el zorro, bravos como el tigre» ²⁶.

El gaucho convertido en trabajador dependiente, y que se atreve a desafiar las diferencias jerárquicas que esa relación laboral impone como diferencias sociales, es, antes que nada, *chino*, es decir indio. Destacar ese costado de su condición de mestizo es un modo complementario de relegarlo hacia lo *salvaje*.

²⁴ Eugenio Cambaceres. *Sin rumbo*. Buenos Aires. Ed. Abril. 1989, pág. 9.

²⁵ Lynch, *op. cit.*, pág. 158.

²⁶ Cambaceres, *op. cit.*, pág. 10.

En Lynch reaparece el gaucho retobado de Cambaceres, pero enfrentado con los «delegados» del patrón: su hijo y su capataz. Se trata de un «pampita», también definido por su aspecto animalizado y su falsedad.

Ser «pampa» significa ser hijo legítimo de la pampa, ser descendiente de las tribus indígenas que habitaban ese territorio al que dieron su nombre. Pero en la estancia, y también en la ciudad, ser «pampa» implica poseer un rasgo de ilegalidad, de propensión al delito: ser salvaje va contra la ley social.

En relación con las clasificaciones criminológicas del «hombre delincuente» de cuño lombrosiano que tanto repercutieron en el imaginario social argentino de fines y comienzos de siglo, Argentina aporta una variedad autóctona con este tipo del «pampa», de ojos chicos y mirada aviesa ²⁷.

La forma del desafío a la autoridad del patrón, a la ley de la diferencia social, se manifiesta, como en la gauchesca, a través de la frase ingeniosa e hiriente. En el cuento de Lynch el «pampita» se burla del Mario llamándolo «patrón, mayordomo, capataz y hasta *palomo*, aludiendo sin duda a la blancura de su traje» ²⁸. El que interviene para poner las cosas en su lugar es el capataz, otro gaucho, también caracterizado por la fiereza, pero dignificado por ser incondicional del patrón. En Cambaceres el enfrentamiento es directo; ante la crítica y la amenaza de castigo del patrón por su brutalidad en el trato de las ovejas, el pampa responde burlón: «¡Ni que fuera mi tata!» ²⁹, y con esta frase logra la adhesión festiva del resto de los esquiladores. El desafío es grave sobre todo porque la autoridad se ve amenazada por un sujeto colectivo. La respuesta del patrón es el castigo, y la venganza del pampa, armado de cuchillo, es conjurada por la boca un revólver que el patrón esgrime con rapidez: La diferencia de las armas refuerza y sostiene esa diferencia jerárquica.

En Lynch el desafío se diluye antes del enfrentamiento, la enorme daga que carga el capataz, y sobre todo su mirada «esos ojos atravesados y rencorosos... que recuerdan los de un tigre en la trampa» ³⁰ hacen que el gaucho retobado baje sus ojos y sólo responda, de espaldas al capataz y en voz baja a un compañero «¡No me pegue, tata!...» ³¹.

Lynch agrega la figura intermedia entre la autoridad y los subordinados en el personaje del capataz, tan gaucho como los demás peones, pero encargado de velar por la diferencia jerárquica. Esta calidad de sustituto hace posible que la burla sobre las prerrogativas de la autoridad paterna cuestionadas por la frase del pampa de Cambaceres apunten en Lynch, no al patrón, sino al capataz, quien, justamente, ha intervenido para defender al hijo de su patrón.

²⁷ Un ejemplo de la pervivencia de esta tipología en la literatura argentina es el personaje del patotero de cabaret conocido como El Pampa Arnedo, de la novela de Manuel Gálvez *Nacha Regules*.

²⁸ Lynch, *op. cit.*, pág. 162.

²⁹ Cambaceres, *op. cit.*, pág. 10.

³⁰ Lynch, *op. cit.*, pág. 180.

³¹ *Op. cit.*, pág. 180.

Amor imposible

La ley de la diferencia social se ve amenazada por la mezcla. En el cuento de Lynch esa amenaza se metaforiza en la imagen de la suciedad y la grasa que unifica a los habitantes del galpón de la esquila, y que va salpicando el traje blanco de Mario a medida que la acción transcurre. Esa diferencia de colores también es una marca de distinción social, que se ve amenazada por el amor. Mario se enamora de una joven esquiladora, alguien inferior a su condición. Y la marca inicial de esa distinción jerárquica, aparte del rol diferencial que ambos acupan en el proceso de producción, está señalada por el color de piel. «Es morena, bastante morena, pero... ¡qué delicadeza la de sus facciones...»³² exclama Mario al contemplarla, demostrando en primer lugar la mácula que representa el tono de esa piel, sólo disimulada por una belleza conjuratoria. Y más adelante: «Así lavado el rostro, resulta mucho más blanca de lo que parecía en el tendal, y su belleza, exaltada hasta una perfección de maravilla»³³. La limpieza y la blancura, términos opuestos a la mugre y la oscuridad propios del galpón, son atributos que también reconoce la madre de la muchacha: «¡Lindo chico!... ¡Tan asiao y tan blanquito!»³⁴.

Este no es único relato donde el amor de Mario amenaza transgredir los límites de la jerarquía social, transgresión sancionada, sobre todo por las palabras de su padre; por eso Mario «teme que su padre lo sorprenda 'dando confianza a esa gente'»³⁵. En el cuento «La chuña» también el objeto de su amor es una muchacha de inferior condición. Cuando esta situación se vuelve notoria, la voz del padre convertida en ley se pronuncia contundente, aclarándole a su hijo que «cuando quisiera andar con mujeres que no fuesen de su condición, se fuese 'por ahí lejos... a la... m....!»³⁶. Esta sanción de las inclinaciones de Mario es reiterada por los demás integrantes de la comunidad, solidarios con la ley de la diferencia: la madre la llama «guaranguita», y los demás, desde el quintero, la cocinera hasta la sirvienta, le repiten invariablemente «parece mentira que un niño, que un mocito 'bien' pueda fijarse así, sin mala intención en una chica pobre...»³⁷.

Estos amores «prohibidos» conducen inevitablemente al fracaso, un fracaso que es vivido por el niño como desengaño. Se trata de amores no correspondidos; en ambos la «culpa» del fracaso es de las mujeres, cuyos apodos son los que sirven para titular los cuentos: en el primer caso el apodo de la muchacha es el término que designa su condición laboral, en el segundo, en cambio, el nombre apunta a una deformidad física de la muchacha, su «nariz quebrada, como el pico de las chuñas»³⁸. Ambos cuentos (ubicados uno después del

³² *Op. cit.*, pág. 162.

³³ *Op. cit.*, pág. 165.

³⁴ *Op. cit.*, pág. 175.

³⁵ *Op. cit.*, pág. 175.

³⁶ *Op. cit.*, pág. 200.

³⁷ *Op. cit.*, pág. 201.

³⁸ *Op. cit.*, pág. 194.

otro en el volumen) narran una experiencia gradual de aprendizaje en el amor y el desengaño, su consecuencia lógica. Mientras que en «La esquiladora» el amor de Mario ni siquiera llega a declararse y el desengaño se produce cuando se entera de que la muchacha ya está casada, y su única culpa reside en tener como esposo a un hombre bastante mayor que ella (tanto que Mario piensa que es su padre), en «La chuña», en cambio, la muchacha, ostensiblemente cortejada por Mario, lo rechaza para casarse con un viejo con plata, luego de coquetear con el muchacho y dejarlo hacerse ilusiones. «La chuña» (personaje animalizado por su apodo) representa los lugares comunes de la mujer frívola, es la «pequeña coqueta, que no quiere, pero que no suelta», es el prototipo de la «crueldad femenina», opuesta a la «ingenuidad de los hombres»³⁹ que representa Mario. Tanta es la carga puesta contra este personaje que el narrador cuenta la historia apostrofando a la muchacha: el relato está narrado como una reprimenda cuyo destinatario es la muchacha.

El final del cuento se encarga de remarcar lo significativo de la experiencia vivida por el protagonista, quien llora sin saberlo «el cadáver de su niñez a la que acaba de matar su adolescencia»⁴⁰.

En la resolución de esta historia, que señala el fin de una experiencia de aprendizaje, confluyen dos personajes altamente tipificados y portadores de negatividad: la mujer coqueta y el gaucho aindiado. Paralela a la obra destructiva de «La chuña» es la faena de un joven peón, de un «tapecito», que con su imprudencia provoca la muerte del caballo preferido de Mario, su potrillo ruano.

Luego de esta experiencia, en los cuentos siguientes Mario aparece ya como adulto, alejado tanto de peones como de mujeres. El escenario de los cuentos se desplaza a la ciudad, aunque el campo se constituye en lugar constante de referencia. Mario es un solterón militante, y las mujeres que lo rodean aparecen definidas negativamente por su frivolidad, sus actitudes masculinas o su crueldad con otras mujeres, crueldad que motiva el relato evocativo de escenario campero y la comparación con el mundo animal.

En este punto que cierra el libro, la voz de Mario se asimila a la del narrador: fuera del ámbito de los campos porteños no hay posibilidad de aventura ni de protagonismo y la única salida es transformarse en una voz que evoca historias de aquel mundo pasado y ya lejano.

BIBLIOGRAFÍA

- Ansolabehere, P. «Literatura de prensa. El caso de la revista *Martín Fierro*», en *Actas de las Jornadas de Literatura Latinoamericana*, Buenos Aires, Inst. de Lit. Hispanoamericana, UBA, 1998.
- Borges, J. L., «La poesía gauchesca» en *Discusión*, Obras completas. Buenos Aires, Emecé, 1984.

³⁹ *Op. cit.*, pág. 203.

⁴⁰ *Op. cit.*, pág. 207.

- Cortázar, A. R. *Folclores y literatura*, Buenos Aires, Eudeba, 1967.
- Díaz, Hernán. *Alberto Ghiraldo: anarquismo y cultura*. Buenos Aires, CEAL, 1991.
- Domínguez, Nora, «Güiraldes y Lynch: últimos gauchos en familia», en G. Montaldo (comp.) *Yrigoyen, entre Borges y Arlt. (1916-1930)*, Buenos Aires, Contrapunto, 1989.
- Ford, Aníbal, «El regionalismo» en *Desde la orilla de la ciencia*, Buenos Aires, Puntosur, 1988.
- Gramuglio, María T., «Introducción» en *Cuentos regionales argentinos*. Buenos Aires, Buenos Aires, Colihue, 1985.
- Iglesia, Cristina (comp.). *Letras y divisas. Ensayos sobre literatura y rosismo*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.
- Ludmer, J., *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- Montaldo, Graciela, *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1993.
- Prieto, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- Rama, Ángel, *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Buenos Aires, CEAL, 1982.
- Romano, Eduardo, *El cuento. 1900-1930*, Buenos Aires, CEAL-Capítulo, 1985.
- Rubione, Alfredo (comp.), *En torno al criollismo*, Buenos Aires, CEAL, 1982.
- Sarlo, Beatriz y Altamirano, Carlos, «Prólogo» en *Obras escogidas de Echeverría*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991.
- Viñas, David, «Benito Lynch: la realización del Facundo», en *Contorno*, n.º 5/6, septiembre, 1955.