

EL MITO DEL CAMPO ARGENTINO DESDE UNA PERSPECTIVA CONTEMPORÁNEA

SONIA THON
Acadia University

Al tratar de ampliar el campo de análisis del discurso narrativo femenino de escritoras contemporáneas pertenecientes a la llamada «generación de los sesenta»,¹ uno no puede menos que detenerse en el nombre de Sara Gallardo, no sólo por ser una más del grupo que incluye a Marta Lynch, Luisa Valenzuela, Elvira Orphée, Syria Poletti sino por presentar, a primera vista, un contraste extraordinario con las escritoras mencionadas en cuanto a temática y estilo.

Si enfocamos nuestro estudio hacia el fondo socio-histórico predominante en los años que van del 60 al 83 en la Argentina, vemos que lo que se refleja en la mayor parte de la narrativa es un estado de opresión, ya sea política o personal (generalmente unidas), expresado en un ambiente urbano. En Buenos Aires, en París, en Nueva York, se produce una rebelión al proceso tradicional político, a la cosificación del ser humano, y al dolor de la toma de conciencia de una minoría carente de privilegios, tanto sociales como económicos. El campo parece estar al margen del conflicto. No interesa como parte integrante del proceso histórico; es la infraestructura que se da por descontada en su aparente pasividad.

Sara Gallardo rescata el campo del olvido. En *Enero* (1958), *Los Galgos*, (1968), *Eisejuaz* (1971), *Historia de los galgos* (1975), la vida rural trasciende el ambiente regional para volcarse hacia un contexto más amplio respondiendo a las fuerzas encargadas de reglar la dinámica social.

Varias fueron las formas en que se describió el ambiente rural en la novela argentina desde sus comienzos, al iniciarse el siglo diecinueve. La naturaleza

1. Solomon BIRKEMOE, Diane *Contemporary Women Novelists of Argentina, (1945-1967)*. Diss. University of Illinois, Illinois: Urbana, 1968.

fue interpretada como telón de fondo sentimental, comprometida o indiferente a la emoción humana; como escenario exótico, o como temible fuerza telúrica en constante acecho.² Su representante típico, el peón de campo, el gaucho, fue interpretado también «asegún y a como» lo veía el autor.

Bartolomé Hidalgo, en *Diálogos patrióticos* (1922), Estanislao del Campo, en *Fausto* (1866), Hilario Ascasubi, en *Santos Vega* (1870), y José Hernández, en el *Martín Fierro* (1872), presentan un gaucho idealizado, de espíritu noble, conocedor de la vida, quien justo en su causa es respetado por los paisanos por su fuerza física y moral. Sarmiento, en *Facundo* (1945), caracteriza al gaucho en bueno: rastreador y baqueano, que vive en un estado de armonía con la naturaleza; y malo: «...hombre divorciado con la sociedad, proscrito por las leyes;... salvaje de color blanco»³ que incluye al cantor, que anda «de tapera en galpón»⁴ cantando hazañas propias y ajenas. Sarmiento hace hincapié en la existencia nómada del gaucho, en su comportamiento rústico, en su capacidad de sobrevivir en la Pampa, cuya misteriosa belleza y peligro oculto le fascinan, pero sobre todo identifica al habitante de la Pampa como un ser incivilizado, reacio al avance del progreso en comparación con los refinados ciudadanos «que viste[n] traje europeo, vive[n] de la vida civilizada... [donde] están las leyes, las ideas de progreso, los medios de instrucción... etc».⁵

La imagen del «gaucho malo» es reiterada en *Juan Moreira* (1880), la novela de Eduardo Gutiérrez que cautivó la imaginación del público por sus sangrientos y dramáticos episodios donde personajes tales como Juan Moreira, Santos Vega, Hormiga Negra, se jugaban la vida en cada aventura, dejando tras de sí un rastro de crímenes horrendos y muertes insidiosas.

En la obra de Gutiérrez, el gaucho, vuelto malo por la injusticia a la cual se ve sometido, se rebela contra la ley que lo ha convertido en víctima de la sociedad. La astucia, el recelo y la temeridad del gaucho, convergen en el mito criollo (iniciado por la épica romántica de José Hernández), que define al gaucho en virtud de su brutalidad y violencia, justificada por su obligada inferioridad social.

Ricardo Güiraldes, en *Don Segundo Sombra* (1926), vuelve a transformar el campo en poesía. En palabras de Lugones: «Paisaje y hombre iluminan en él a grandes pinceladas de esperanza y fuerza. Qué generosidad de tierra la que engendra esa vida, qué seguridad de triunfo en la gran marcha hacia la felicidad y la belleza».⁶ Al idealizar al gaucho con líricos toques de virtud y heroísmo en una relación de completa armonía con la naturaleza,⁷ nutre el concepto que ha

2. Ver FRANCO, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana* (Barcelona: 1983), pp. 241-250.

3. SARMIENTO, Domingo F. *Facundo: Civilización y Barbarie*, (México, 1977), p. 27.

4. SARMIENTO, *Facundo*, p. 28.

5. SARMIENTO, *Facundo*, p. 16.

6. BORDELOIS, Ivonne, *Genio y Figura de Ricardo Güiraldes*, (Buenos Aires, 1966), p. 11.

7. Ver BRUSHWOOD, John, S. *The Spanish American Novel* (Austin and London: 1978), p. 44.

creado el estereotipo del gaucho tan evocado en el folklore argentino, sin tratar, como lo expresa Luis Alberto Sánchez «en ningún momento de los conflictos sociales que, en el campo hispanoamericano exento de agudos problemas indígenas, son menos visibles que en las ciudades industrializadas».⁸

La referencia que Sánchez hace a los «agudos problemas indígenas», y la generalización de los mismos en Hispanoamérica, es cuestionable. Lo cierto es que el conflicto social no es descubierto hasta que Benito Lynch describe la estratificación laboral del campo. El peón se nos presenta en relación con su tarea específica, anquilosado en su condición social, en conformidad con la estructura dirigente. En *Los caranchos de la Florida* (1916), *El inglés de los güesos* (1924), y *El romance de un gaucho* (1930), el peón de campo es representado como un ser sencillo, modesto en sus aspiraciones, moldeado por la toponimia de la región y las necesidades del patrón.

Son las relaciones que el estanciero y el peón mantienen entre sí y su interacción con los demás elementos de esa estructura, las indicadoras de la dinámica social que el campo representa. Este análisis no es posible cuando se trata de figuras y paisajes idealizados. Sara Gallardo lo logra al utilizar un punto de vista urbano a través de una voz narrativa irónica, basada en algunos de los estereotipos generados por la literatura rural, para identificar la realidad contemporánea del campo. Ese campo concebido como una tranquila fuente de inspiración, predecible, pintoresco, inagotable en su fuerza evocadora; un elemento costumbrista a la vez que un baluarte nacional a quien se acude en busca de arraigo, ya sea para justificar la inercia de sus habitantes, como para utilizarlo en función del prestigio y de la movilidad social que otorga a sus dueños.

La propiedad del campo se ha manifestado siempre por el ejercicio de un poder que cubre una estructura fija integrada por tierra, vivienda, ganado, maquinaria y seres humanos. Sara Gallardo, en *Los Galgos*, nos introduce en un mundo idealizado que se fragmenta en eslabones cuyo espacio incluye núcleos individualizados, personalidades definidas, formas de vida que se desenvuelven a pesar del poder al cual están sujetos. El choque entre la realidad y la fantasía se presenta en su novela en forma de una doble dicotomía: el auténtico apego a la tierra (el amor, en contraste con la pasión), y el poder que se tiene sobre ella (el módulo impuesto por la sociedad, en contraste con el impulso existencial).

En *Los Galgos*, el campo es percibido por Julián, abogado porteño que hereda de su padre «una casa, la mitad de un campo y algo de dinero»⁹ (p. 11), en su carácter de personaje absolutamente consciente del prestigio social que la pose-

8. SÁNCHEZ, Luis Alberto, *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana* (Madrid, 1968), pp. 515-516.

9. GALLARDO, Sara, *Los Galgos*, *Los Galgos* (Buenos Aires, 1973). Todas las citas, cuyas páginas se indican entre paréntesis, corresponden a esta edición.

sión de tierra otorga. Dando alas a su imaginación, con urgencia, Julian se dedica a acumular todas las características que lo definirán como «estanciero». Dejarse bigotes, tener perros (en este caso los galgos, cuya historia corre paralela a la historia de los personajes principales de la novela, hasta el punto de convertirse en la metáfora que resume la existencia humana), comprar ganado, no para tambo —por supuesto— porque:

...ser dueño de una tierra y fundar esa cosa mansa, rumiante, me parecía una empresa indigna. Lo que más halagaba mi imaginación era la cría. Dicho así, cría, hace pensar en inmensas extensiones y en muchedumbres de animales entrechocando sus astas y mugiendo; por lo menos a mí me lo hacía pensar...[y sigue] Solo, en mi casa donde a veces represento para mi consumo papeles ante el espejo, rubiqué mi decisión con el gesto de un gran estanciero que contesta a la pregunta de otro gran estanciero: «Cría, che», dije.

Julián sabe que anda en busca del estereotipo, de lo que se espera de un estanciero, cuyo poder reconoce y admira en su romántica proyección, pero sin perder su sentido de introspección, siempre consciente del papel que desempeña. En su visita a la exposición rural, lo vemos:

Acodado con aire distraído junto a los grupos de estancieros reales, devorado por la admiración y el despecho, intentaba oír lo que decían. ¿Qué relación podían tener mis sentimientos con los de esos verdaderos representantes del agro nacional? ¿Qué relación tenía yo por otra parte con el agro nacional? Palabras como poste, como galpón, como invernada, me exaltaban en secreto, eran cifras mágicas. Ellos las usaban con desenfado. Yo no me atrevía a pronunciarlas,... A veces, tropezaba con alguien que se sorprendía de verme en todos los sitios, y obligado a explicar murmuraba con falsa expresión de desgano: «Ando buscando unos animales para un campito que heredé de mi padre». Y al decirlo me sentía traidor, como un amante cobarde que contestara guiñando el ojo al amigo asombrado de verlo inmóvil en una esquina de suburbio: «Conocí a una costurerita, che...», en lugar de decir: «Allí vive mi amor, si no la veo salir no podré respirar en paz; si la veo salir y no me saluda me moriré; si me saluda ¿qué pensar?» (p. 20-21).

La alienación de Julián, tanto física como psicológica, es indicadora de una época de transición en la cual el apego a las pautas sociales establecidas no soluciona la falta de dirección de su vida. El estudio jurídico al cual pertenece le aburre, como lo hará luego el obligado viaje a París para olvidar su pena de amor.¹⁰ Sin embargo, en su afán de encontrarse, prefiere recorrer caminos ya

10. Ver VÍÑAS, David, «Panorama de la literatura argentina: de Sarmiento a Cortázar», en *Literatura y Sociedad en América Latina*, Toscón, Valentín y Soria, Fernando (Dir.), (Salamanca: 1981), p. 56.

andados. Lo trágico de su decisión es no poder olvidar que ha escogido una postura.

Es así que la voz narrativa, reflectora del flujo de conciencia de su personaje, oscila entre la realidad y la fantasía. El predominio de la imagen folklórica de la estancia es un ideal. La desilusión vendrá con el entendimiento de que el campo no es una empresa de fin de semana, que requiere un compromiso serio, que trasciende la gratificación momentánea, que va más allá del abrazo pasional de dos amantes. Y descubre que el gaucho que lo habita es, no sólo peón, sino hombre con ambición o sin ella, servicial o aprovechador, cruel o sensible.

Con Flores parece salvarse el ideal sólo para hacerse trizas al enfrentarse con la realidad. Flores es el gaucho «manso» de Las Zanjas. Sirvió al padre de Julián y ahora sirve a Julián. Viene con la propiedad de la tierra. Sin embargo, resulta ser, para Julián, una pesadilla: «era algo que chorreaba harapos, sudor, lagañas y hasta baba.» (p. 15). Y su vivienda se describe notando que

Las paredes de la cocina eran de barro, y el techo varias cosas menos un ejemplo de su género: algunos juncos colgaban hacia adentro y por uno de los rincones se veía el cielo. En armónica correspondencia, Flores había puesto un tacho en ese rincón. Por qué secreto indiscernible también en el fondo de ese tacho había un agujero no lo puedo explicar, pero el conjunto no dejó de causarme cierta sensación de infinitud. (p. 15).

La ironía del nombre de Flores, que luego se nos revela como Facundo Primitivo Flores, y la infinita miseria que unen su cielo y su realidad bastan para destruir la imagen del caudillo idealizado y de su ambiente.

Orlandi, el arrendatario aprovechador, que en la ausencia del patrón se las arregla para mejorar su posición económica usando las maquinarias de Julián en trabajos contratados por otros estancieros, llega a comprarse un coche y un refrigerador. La falta de lealtad de Orlandi, es otro estereotipo: el del invasor extranjero que impide el desarrollo «normal» del campo, donde el patrón manda y el peón obedece. Lo irónico del caso es que Orlandi adquiere una movilidad social que lo hará romper el ciclo de pobreza del campo, y por eso es recriminado.

En cuanto al paisaje campestre, imitación literaria de un campo estilizado, con altos y bajos, luz y color, tranqueras, animales, «frescos arbolitos, tres robles, cuatro fresnos, dos olmos y el castaño de Indias» (91), es sometido a incessantes esfuerzos de sumisión hasta que termina arrasado por la violencia de un repentino vendaval. La destrucción que deja a su paso prueba el carácter indómito de la naturaleza.

Los galgos, encierran en su digna presencia la alegoría del ciclo normal de

vida. Su esbeltez, su arrojo, la intensidad de su participación incondicional en la vorágine del vivir, son características admiradas por Julián en su propia incapacidad de expresión. Los galgos son personificados por él; con ellos mantiene una profunda relación emotiva. Por eso es herido una y otra vez cuando los galgos se ven envueltos en acontecimientos que escapan a su control, y lo obligan a descubrir que el curso natural de vida no depende del poder que se tiene sobre ella; que la reacción espontánea de un ser es más fuerte que la percepción de un poder inmediato.

La fuerza del instinto animal, la ternura, la violencia, la procreación y la muerte, giran, sin embargo, en una órbita totalmente ajena a Julián, aunque la comprensión de su negligencia al abandonar a los galgos al mal trato de Orlandi, a quien transfiere la responsabilidad de su dolorosa muerte, lo sumen en la más profunda depresión.

Lisa, cuya presencia se reduce al recuerdo obsesionado de un rostro de rasgos africanos y una bellísima cabellera roja, es la fuente de inspiración del protagonista. Ella es su amante, su adorno, su interlocutora tonta, simpática, que pinta sus sueños y encarna los ajenos. Aparece en una sola dimensión, a través de los ojos de la voz narrativa. No se explica nunca lo que ella siente, es un personaje sin vida, una creación fantástica. La falta de comprensión que Julián muestra por Lisa explica la causa de su enajenación. Al idealizarla la convierte en un objeto fácil de manipular sin tener que enfrentarse con la dinámica, muchas veces engorrosa y compleja, de la relación entre dos amantes en la vida real. Cuando después de una agitada discusión, la que precede al desenlace, Lisa entra a la habitación y se cepilla el pelo con violencia, Julián especula: «¿por qué entró? Quizá busca reconciliarse» (p. 148), y se detiene a considerar el poder que sobre ella ejerce. «sé exasperarla. Sé enloquecerla de cólera si quiero, pobrecita. Puedo guardar una calma irónica inaccesible para ella. Puedo observarla como a un objeto ridículo. Puedo silbotar una cancioncilla como si estuviera solo» (p. 148).

Lisa rompe el idilio yéndose de Las Zanjas para dedicarse con ahínco a su carrera artística y buscar en su pasado matrimonio la oportunidad de tener un hijo. Julián no puede sobrellevar esa pérdida. En su ceguera personal es incapaz de concebir a Lisa como a un ser independiente y voluntarioso. En efecto, es la negación de un hijo lo que hace que Lisa se separe de Julián, y ese amor frustrado que lo lleva a abandonar Las Zanjas, no es recuperable cuando se le vuelve a ofrecer, por corresponder —una vez más— al estereotipo social que afirma la imagen del varón ofendido por la mujer, parte de su propiedad.

En *Los Galgos*, *Los Galgos*, se desarrolla la historia de las tres pasiones de Julián: Lisa, Las Zanjas, y los galgos. Pasiones interconectadas que no sobreviven la negación del compromiso total (amor), ni la toma de conciencia de la imposibilidad de hallar soluciones en la tradición idealizada (módulo impuesto por la sociedad).

Esta novela, que a primera vista no parece detenerse en el análisis de una problemática socio-política, sorprende por la profundidad de su planteo. Por un lado destruye el mito de la Edad de Oro del campo argentino, por el otro cuestiona la inevitabilidad del control que emana del poder de un individuo sobre otro. Mito y realidad se enfrentan en una narrativa de reflexión que caracteriza a la novela argentina de los últimos veinticinco años.